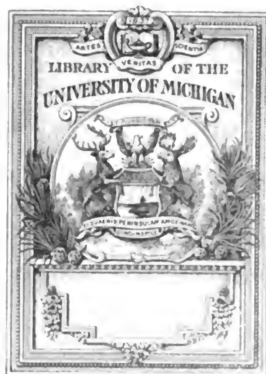
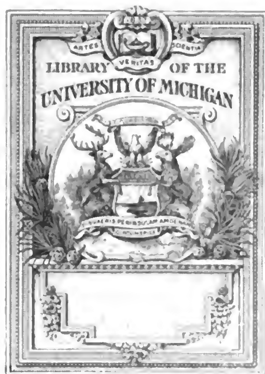
Musikpädago... Blatter ...


ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN


ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ
der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine
zu **Berlin, Köln, Dresden, Hamburg** und **Stuttgart.**

Herausgegeben

von

Professor *Emil Breslaur.*

Einundzwanzigster Jahrgang.
1898.

Berlin.
Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski).

Inhalts-Verzeichniss 1898.

Grössere Aufsätze.

Musik-Aufführungen.

Von hier und ausserhalb.

Bücher und Musikalien.

Winke und Rathschläge.

Anregung und Unterhaltung.

Meinungs-Austausch.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Antworten.

Vereine.

Buchdruckerei Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 1. **Berlin, 1. Januar 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Neujahrs-Betrachtung.

Von S. L. Fetzer.

Wie der Kaufmann am Schluss des Jahres seine Bilanz aufstellt und sich dadurch Klarheit verschafft über seine Einnahmen und Ausgaben, ebenso wirft der gediegene Klavierlehrer einen Rückblick auf die gethane Arbeit der verflossenen Monate. Er giebt sich gern Rechenschaft über den Erfolg seiner Thätigkeit, über das, was er — um bei unserem Vergleich zu bleiben — seinen Schülern gegeben und was er von ihnen empfangen hat. Mit einem Wort: er wird sich gewissenhaft fragen, welchen Gewinn ein jeder seiner Schüler aus seiner Unterweisung gezogen und welchen Fortschritt an Erfahrung, Geduld und Charakterkenntniss er selbst dabei gemacht hat.

Zunächst geht er an die Beurtheilung der Fortschritte seiner Schüler. Eine Mutter hat ihm voll Freude erzählt, wie reizend die oder der Kleine seine musikalische Weihnachtsüberraschung vorgetragen hat, wie sehr alles erstaunt gewesen war über die guten Fortschritte. Nun, der Zweck ist erfüllt, das Kind hat seinen Eltern Freude bereitet. Aber was die guten Fortschritte anbetrifft . . .! Der Lehrer allein weiss ja, dass er ein Stückchen gewählt hatte, das eigentlich weit unter dem Niveau des Könnens seines Schülers stand, damit es eben flott und ohne Anstoss gehen sollte*). Er allein weiss auch, welch' eine Mühe das Einstudiren kostete, welch eine Zeit und welch eine Geduld!

Oder dem talentvollen Schüler, der aber leicht aufgeregt ist, widerfährt ein Gedächtnissfehler, er bleibt stecken, oder ein Lauf missräth unter den unruhigen Fingern: was sagt da die in ihrem Ehrgeiz gekränkte Mutter? „Ich fürchte, Sie haben das Stück etwas zu schwer gewählt für meine Else, sonst hätte so etwas doch nicht vorkommen können.“ Soll sich nun der Lehrer durch das erste Urtheil hoch erhoben, durch das zweite niedergedrückt fühlen, oder gar sein eigenes Urtheil dadurch beeinflussen lassen? Wohl keines von beiden. Sein Urtheil hängt ja nicht von einer einzelnen Leistung ab, es bildet sich aus seinen fortgesetzten Beobachtungen heraus. Er weiss, dass der wahre Fortschritt nur in der Förderung der individuellen Anlagen, in der Ueberwindung der individuellen Schwächen liegt. Der schwache Schüler kann, von natürlichem Fleiss und Willenskraft unterstützt, verhältnissmässig weit grössere Fortschritte gemacht haben, als der begabte, dem es an Ausdauer fehlt, seine Gaben auszubilden.

Wie verschieden überhaupt ist die musikalische Begabung eines jeden Schülers, wie mannigfaltig körperlichen, geistigen und Charakter-Eigenschaften zugesellt. Dem erfahrenen Lehrer aber ist bekannt, dass er es nicht allein mit der künstlerischen Anlage, sondern mit allem Dem zu thun hat, was einer solchen förderlich oder hinderlich ist. Er muss damit rechnen, wenn er wirkliche Fortschritte erzielen will, Fortschritte nicht

*) Das war sehr vernünftig von dem Lehrer. Ein Stück, das der Schüler vollständig beherrschen soll, muss weit unter dem Niveau des von ihm zur Zeit erreichten technischen Könnens stehen. *E. B.*

nur auf dem Gebiete der technischen Fertigkeit, sondern auch des musikalischen Erfassens und Begreifens. Daher muss er auch vor allem wissen, wohin er den Schwerpunkt seiner Belehrung und Erziehung zu verlegen hat, und mit aller Energie danach trachten, den Schüler zur selbstthätigen Mithilfe anzueifern. Bei kindlichen Schülern ist diese selten vorhanden, da das Kind meistens lernt, weil es muss; doch auch der erwachsene Schüler nimmt gar zu oft eine durchaus passive Stellung an.

Und gerade hier ist ein lebhaftes Entgegenkommen seitens des Schülers gar nicht zu entbehren, denn die Ansprüche auf Fortschritte sind wesentlich andere und höhere, als beim Anfänger. Der Lehrer ist durch Anhäufung des Stoffes gezwungen, die eigentlich technischen Studien dem häuslichen Fleiss zu überlassen. Seine Belehrung gleicht jetzt mehr dem Vortrag des Professors im Hörsaal, als der direkten Unterweisung des Schullehrers. Er setzt, wie jener, die Grundkenntnisse voraus, er baut darauf weiter, sein Streben geht hauptsächlich dahin, den musikalischen Gesichtskreis seines Schülers zu erweitern. Dass dieser seine Musikstücke korrekt spielt, versteht sich von selbst, er soll sie aber auch schön und im Geiste des betreffenden Komponisten spielen lernen. Er soll befähigt werden, sich gleich in den Charakter einer Komposition hineinzufinden, die Stimmung derselben zu treffen. Er soll ferner sein Urtheil heranbilden, sein Ohr und seinen Geschmack bilden für den Werth sowohl, als auch für die Ausführung eines Musikstückes.

Ist es dem Lehrer gelungen, in seinem Schüler das musikalische Interesse zu wecken oder zu erhöhen, ihn in angegebener Weise zu fördern, so darf er diesen Fortschritt getrost auf sein Konto schreiben; technische Fortschritte liegen mehr im Bereich des eigenen Willens und Fleisses des Schülers.

Anders ist es mit dem Anfänger. Die Aufmerksamkeit des Lehrers muss sich hier vertheilen, während sie sich beim vorangeschrittenen Schüler konzentrirt. Worauf heisst's da nicht alles Acht geben! Hier soll der schwerfälligen Hand Beweglichkeit, der schwachen Kraft und Ausdauer verliehen werden. Da wieder gilt der Kampf der Unfähigkeit, sich auf Noten und Tasten zu gleicher Zeit zu orientiren, dem Mangel an rhythmischen Gefühl, der Ungeschicklichkeit, sich eines folgerichtigen Fingersatzes zu bedienen. Dort wieder spottet die bodenloseste Zerstreutheit, Oberflächlichkeit, schwerfälliges Begreifen und unüberwindliche Schüchternheit jeglicher Bemühung des Lehrers.

Einen Fortschritt darf er drum alles nennen, was zugleich einen Sieg über eines oder das andere dieser Hindernisse bedeutet; den grössten Fortschritt aber jedenfalls, wenn es ihm gelungen ist, den Schüler zur Erkenntniss seiner Fehler zu führen.

Aber nicht nur die Mängel seiner Schüler sieht der Lehrer. Mit stiller Freude entdeckt er die zarten Keime, die eine holde Blume versprechen; er zieht sie sorgfältig heran, hält sie nicht im Schatten, stellt sie aber auch nicht allzufrüh an die grelle Sonne. Zielbewusst und mit kundiger Hand überwacht er ihre Entwicklung und sorgt, dass keines verdorre oder überwuchert werde von dem Unkraut elterlicher Eitelkeit. Die Fortschritte in der Ausbildung der angeborenen Anlagen sind natürliche, nicht mühselig errungene — der Lehrer freut sich darüber, er ist vernünftig genug, nicht stolz darauf zu sein.

Und nun die Fortschritte des Lehrers selbst. Was hat er gelernt in diesem Jahre? Hoffentlich so manches. Denn, wenn er stehen geblieben, da, wo er am Anfang des verflossenen Jahres stand, da war sein ganzer Unterricht doch nur Routine, Wiederholung eines Liedes, das er schon so oft gesungen, dass es ihm und, in folgerichtiger Rückwirkung, auch denen, die es hören müssen, langweilig zu werden beginnt. Lernen muss selbst, wer lehrt, lernen an den Schülern. Der intelligente Lehrer kann daher gar nicht anders, als mit seinen Schülern fortschreiten, sich in seinem Berufe immer mehr vervollkommnen.

Vor allem ist's das alte Sprüchlein: „Eines schickt sich nicht für Alle“, das zu beherzigen er immer mehr gelernt hat. Er passt seine, in festen Grundsätzen wurzelnden Methode der Eigenart eines jeden seiner Schüler an, er sucht und findet hundert neue Wege, um zu seinem Ziele zu gelangen. Er hat durch dieses Bestreben seine Charakterkenntniss erweitert, verfeinert.

Durch fortwährendes Vergleichen der körperlichen und geistigen Eigenschaften und Leistungen seiner Schüler hat er ferner gelernt, Talent von Geschicklichkeit, musikalisches Empfinden von Verstand zu unterscheiden; er weiss wenigstens die Grenzen der Begabung eines jeden Schülers einigermassen anzugeben, die etwaige Entwicklungsmöglichkeit vorauszusehen. Er hat über die Begabung seines Schülers mehr Klarheit gewonnen.

Demselben Sprichwort folgend, hat er auch seinen Lehrstoff gesichtet. Er weiss, was er einem jeden Schüler zu spielen giebt, wem er Bach, Beethoven, Mozart, Schumann zumuthen darf, für wen er selbst einen Spindler für zu hoch halten muss. Er hat sich in das Auffassungsvermögen seines Schülers vertieft.

Er ist aber auch in Bezug auf Vermehrung seiner Unterrichtslitteratur nicht stehen geblieben. Er hat seine freie Zeit benützt, um seine Kenntniss der älteren Kompositionen aufzufrischen und hat so manche verborgene

Perle darunter gefunden. Doch auch der neueren Klaviermusik hat er seine Beachtung nicht versagt und das Brauchbare dem bereits Erprobten beigesellt. Er hat seine Lehrmittel bereichert.

Zum Schluss: er hat an Selbstbeherrschung, an Selbstverleugnung gewonnen, er hat seine Geduld gestählt, die Freude an seinem Beruf nicht verloren. Als treue bewährte Begleiter auf seinem oft mühevollen Pfade ziehen sie mit ihm in's neue Jahr.

Ueber den Einfluss der Zimmer-Ausstattung auf den Klang des Klaviers.

Von Dr. Arnold Hiller in Breslau.

Es giebt wohl keinen Pianoforte-Fabrikanten und keinen Pianomagazin-Inhaber, welcher es nicht wiederholt erlebt hätte, dass der Käufer oder weit häufiger die Käuferin eines Instrumentes, welches dieselbe nach ihrem Geschmacke in Ausstattung und Klang sich ausgewählt hatte, bald darauf Klage darüber führte, dass das Klavier in ihrer Wohnung ganz anders klinge, als vorher im Magazin, dass der Ton jetzt matt, dumpf und leer sei. Der Fabrikant versichert, dass mit dem Klavier seit dem Kaufabschluss keinerlei Veränderung vorgenommen worden sei; Klangverschlechterung könne daher wohl nur an der Aufstellung des Klaviers liegen, was er an Ort und Stelle prüfen wolle

Der Fabrikant begiebt sich in die Wohnung der Käuferin und findet Folgendes·*)

Als Musikzimmer dient ein zweifenstriger, annähernd quadratischer (etwa 25 qm Grundfläche) und ziemlich hoher Raum, welcher zugleich das Empfangs- und Besuchszimmer bildet und dem entsprechend behaglich und elegant ausgestattet ist Beide Fenster befinden sich auf einer Seite; die übrigen 3 Seiten sind von hohen Flügelthüren durchbrochen. Das Pianino steht an der dem Fenster angrenzenden Seite des Zimmers, etwas dem Fenster angenähert und zwar so, dass die linke (Bass-) Seite kaum ½ Meter vom Fenster und die rechte Diskantseite des Klaviers etwa 1 Meter von der benachbarten Thür entfernt ist. Sowohl die beiden Fenster als auch die 3 Thüren des Zimmers sind mit je 2 Flügeln eines schweren, dicken, wollenen Portièrenstoffes behangen, welche bei den noch mit Stores und Tüllgardinen geschmückten Fenstern sog. Vorgardinen und an den Thüren Portièren bilden und fast die ganze Zimmerhöhe, von nahe der Decke bis zum Fussboden, einnehmen. Solcher Portièrenflügel bedecken demnach nicht weniger als 10 koulissenartig die 4 Wände des Zimmers. — Ueber dem Klavier hängt an der Wand ein grosses, über 1 Meter breites Oelgemälde, dessen mächtiger Goldrahmen so tief (von vorn nach hinten) ist, dass seine nach unten gekehrte konkave Fläche den Raum zwischen Pianino und Wand vollständig deckt. Alle an der Hinterwand vom Piano nach oben dringenden Schallwellen werden hier in der Breite von über 1 Meter regelrecht nach unten zurückgeworfen.

An der dem Pianino gegenüberliegenden Wand befindet sich an gleicher Stelle, also wieder zwischen Thür und Fenster, ein grosses Polster-Sopha, mit überdecktem Tisch und einer Anzahl Polstersesseln herum. Im Verein mit den diese Möbel-Gruppe auf beiden Seiten flankirenden hohen Portièren-Doppelflügeln bildet diese dem Pianino geradezu gegenüberliegende Zimmerwand einen förmlichen Kugelfang für Schallwellen.

Vervollständigt wird dieser Kugelfang noch durch einen den Fussboden dieser Zimmerecke bedeckenden grossen Plüschteppich, welcher ungefähr ein Viertel der gesammten Grundfläche des Zimmers einnimmt. — Vor diesem Teppich läuft noch quer durch das Zimmer, von der Fensterseite zu der derselben gegenüberliegenden Thür, ein Läufer. Derselbe kommt dem Klavier so nahe, dass der Stuhl des Spielers denselben berührt. — Vor dem Piano selbst liegt unterhalb der Tritte eine aus dickem wolligem Stoffe gefertigte Fussdecke, welche später — die einzige Konzession der Käuferin an den Fabrikanten — durch eine Linoleumdecke ersetzt wird.

Zahlreiche andere im Zimmer aufgestellte Gegenstände, wie einen hohen Spiegel mit Konsol, einen Blumentisch, Büsten und Statuetten, ein Maler-Statif, eine Truhe, einen Notenständer, eine Statif-Lampe etc. übergehe ich, weil sie als Klanghindernisse nicht wesentlich in Betracht kommen.

Auch die Zimmerdecke bietet nichts Bemerkenswerthes dar.

Resumiren wir, so müssen wir in der geschilderten Zimmer-Ausstattung hauptsächlich folgende Theile als Hindernisse für die Klang-Entfaltung des Klaviers ansehen: die 10 Flügel schwerer wollener Portièren, welche die vier Wände des Zimmers koulissenartig bedecken und vom Pianino links nur ½ Meter, rechts nur 1 Meter entfernt sind; ferner der ungewöhnlich tiefe, über 1 Meter breite Rahmen des Oelgemäldes über dem Klavier, die Piano-Fussdecke, der Läufer und die von mir als Kugelfang bezeichnete Zimmerabtheilung.

Um nun den klanghemmenden Einfluss dieser Ausstattungsgegenstände zu verstehen, müssen wir uns vergegenwärtigen, welchen Weg die vom Pianino erzeugten Klangwellen nehmen, um in die Ohren

*) Die Beschreibung ist genau einem Spezialfall entnommen. Ich habe diesen als Beispiel ausgewählt, weil die geschilderten Verhätnisse sich häufig in Wohnungen wohlhabender Kreise befinden.

eines in der Mitte des Zimmers sitzenden Hörers zu gelangen.

Die durch das Klavierspiel erzeugten Saitenschwingungen werden bekanntlich durch den Resonanzboden einer grösseren Luftmasse mitgetheilt und durch diese bis in unsere Ohrmuschel hinein fortgeleitet. Da beim Pianino der Resonanzboden aufrecht steht, so werden seine Schwingungen grösstentheils durch die hintere offene Rückwand gegen die Zimmerwand geworfen*) und an dieser weiter verbreitet. Die weitere Ausbreitung der Schallwellen erfolgt nach denselben Gesetzen, wie die Ausbreitung des Lichts, d. h. sie werden theils durch direkte Berührung den angrenzenden Luftmassen mitgetheilt, theils durch Reflexion von den festen Wänden des Zimmers in das Innere geworfen.

Man kann sich diese Ausbreitung sehr schön versinnbildlichen durch folgenden Versuch. In einem dunklen Zimmer mit leeren Wänden werden in dem Hinterraum eines Pianinos ohne Rückwand 3 hellbrennende Kerzen so aufgestellt, dass die Flammen derselben genau in der Steghöhe des Diskants, der Mittellage und des Basses stehen, und zwar in gleichen Abständen sowohl unter einander als auch von den Aussenwänden. (Bei Klavieren mit starken Rastbalken ist dies schwerer auszuführen. An meinen Flügel-Pianos, bei welchen die Rast nur aus einem starken Buchenholz-Rahmen ohne Zwischenbalken besteht, gelingt der Versuch sehr leicht.) Hat man die Kerzen angezündet, so schiebt man das Pianino an die Wand, genau so weit, als es auch sonst steht. Betrachtet man nun von der gegenüberliegenden Wand aus die Ausbreitung des Lichtes im Zimmer, so sieht man, dass die Wand rechts oben neben und über dem Pianino, sowie links unten neben und unter dem Klavier die grösste Helligkeit zeigt und dass von hier aus das Licht rings um das Pianino herum nach allen Seiten gleichmässig mit abnehmender Helligkeit auf der Wand sich verbreitet. Die angrenzenden Seitenwände, sowie Decke und Fussboden sind gleichfalls erleuchtet, aber schwächer und je nach ihrer Entfernung vom Pianino verschieden hell. Auch in das Innere des Zimmers gelangt durch die Reflexion von den Wänden und der Decke Licht; man erkennt es, wenn man in einiger Entfernung vom Klavier eine Schrift oder ein Bild auf hellem Grunde betrachtet. Wendet man das Blatt gegen die Pianino-Wand, so ist Schrift und Bild deutlich wahrnehmbar; wendet man aber das Blatt um, so erkennt man fast nichts.

Ganz in derselben Weise erfolgt die Ausbreitung der Klangwellen des Pianinos. Sie dringen an der Hinterwand nach allen vier Richtungen hervor, der Diskant rechts oben neben und über dem Instrument, der Bass links unten neben und unter dem Instrument am lautesten, und werden theils an den Wänden, an Decke und Fussboden entlang fortgepflanzt, theils von allen diesen Flächen in das Innere des Zimmers hinein reflektirt. Nur ein kleinerer Bruchtheil der Klangmassen dringt durch die Ritzen und Spalten der Vorderwand des Gehäuses direkt in das Innere des Zimmers oder wird durch die Erschütterungen bezw. Mitschwingungen der Wände des Kastens (die man durch Auflegen der Fingerspitze beim Spiel deutlich fühlen kann) der angrenzenden Zimmerluft mitgetheilt.

Wenden wir diese Erfahrungen auf das obige Beispiel an, so ergiebt sich, dass bei der geschilderten Aufstellung des Instruments die Ausbreitung der Klangmassen nach allen 4 Richtungen gehemmt wird.

Vor dem Pianino verhindert die Fussdecke die Ausbreitung längs des Fussbodens besonders für die ganze Mittellage; namentlich schneidet der dicht davor quer durch das ganze Zimmer gezogene Läufer jede weitere Fortleitung der Schallwellen am Fussboden ab.

Ueber dem Klavier wirft, wie ich schon sagte, der 1 Meter breite und ungewöhnlich tiefe Rahmen des Oelgemäldes die aufwärts steigenden Klangmassen von mindestens 5 Oktaven der Mittellage nach unten zurück. Nur neben dem Rahmen vermögen in geringerer Ausdehnung Klangwellen nach oben bis an die Decke zu gelangen.

Die seitliche Ausbreitung des Pianinoklanges wird schon in kurzer Entfernung vollständig aufgehoben, indem links die nur ½ Meter entfernten, bis auf den Fussboden reichenden, faltenreichen Vorgardinen des Fensters, zumal im Zusammenwirken mit dem Läufer, die vom Klavier ausgehenden Klangwellen des Basses fast vollständig verschlucken. Und auf der Diskantseite werden in gleicher Weise die vom Pianino nach rechts sich fortpflanzenden Klangwellen von den nur 1 Meter entfernten faltenreichen Portièren vollständig absorbirt.

In das Innere des Zimmers und somit in die Ohren des Zuhörers gelangt also nur ein verhältnissmässig kleiner Bruchtheil der ursprünglich durch das Spiel erzeugten Klangmassen, nämlich die von der Vorderwand des Gehäuses durch Ritzen und Spalten dringenden, sowie die durch Mitschwingung der Deckel erzeugten Schallwellen, ferner die von den noch frei gebliebenen Theilen der Hinterwand, des Fussbodens, der schmalen linken Zimmerecke und von der Decke des Zimmers reflektirten Schallwellen. Alle diese Klangwellen zusammen genommen bilden jedoch nur einen schwachen Rest von der ursprünglichen Klangfülle des Instruments. Das Pianino, welches im Magazin bei leeren Wänden und teppichfreiem Fussboden durch Klangfülle und Klangschönheit imponirt hatte, erscheint jetzt dem Ohre von mattem und dumpfen Klange.

Aber auch die Klangfarbe des Intruments wird durch derartige tonschluckende Zimmergarnirungen in nachtheiliger Weise beeinflusst. Durch Helmholtz's klassische Untersuchungen wissen wir, dass der Klang

*) Dass der Austritt des Klanges aus dem Kasten grösstentheils durch die hintere Gaze-Rückwand erfolgt, lehrt sowohl der Augenschein bezw. die Anordnung der Theile als auch der direkte Versuch. Ich liess vor mehreren Jahren einmal die Rückwand eines meiner Versuchs-Instrumente anstatt durch Gaze-Rahmen durch eine feste Holzwand schliessen. Das Instrument klang alsdann gerade so, wie wenn man einem Sänger die Hand vor den Mund hält.

eines Tones keinen einfachen Ton, sondern ein Gemisch von Tönen darstellt, unter welchen der Grundton gewöhnlich der stärkste und lauteste ist. Die übrigen Mischtöne gehören grösstentheils der harmonischen Oberreihe an, d. h. es sind höhere Oktaven, Quinten, Doppeloktaven, Terzen etc. des Grundtones. Die Zahl und Stärke der einzelnen Obertöne dieses Klanggemisches bedingt die verschiedene Klangfarbe eines Tones, welche wir beim Spielen desselben Tones von verschiedenen Instrumenten wahrnehmen. Fast immer sind diese Obertöne schwächer als der Grundton, und zwar nimmt ihre Stärke nach oben hin schnell ab, so dass die höchsten Obertöne (welche überdies vom 8. ab unharmonisch sind) beim Klavier meist nicht wahrgenommen werden.

Trifft nun ein solches Klanggemisch auf dem Wege zu unseren Ohren auf schalldämpfende und tonschluckende Hindernisse, so wird hierdurch nicht allein die Klangmasse im Ganzen, also die Fülle des Tones, abgeschwächt, sondern es schwinden damit zugleich in dem Klanggemisch auch die schwächeren höheren Obertöne, wodurch die Klangfarbe verändert wird. Der ursprünglich volle, warme, glänzende Ton des Klaviers erscheint unserm Ohre jetzt matt (dumpf), kalt (leer) und glanzlos.

Alle, vielleicht wochenlange Bemühungen des Fabrikanten, den Klang des Klaviers reich, glänzend und sympathisch zu gestalten, alle Errungenschaften in der Kunst des Anschlag-Ausarbeitens, des Intonirens und Egalisirens etc. werden so durch fehlerhafte, unverständige Aufstellung des Klaviers mit einem Schlage vernichtet.

Und, was fast noch schlimmer ist, auch das Renommé des Fabrikanten wird nicht selten dadurch in empfindlicher Weise geschädigt. Denn man glaube nicht, dass es leicht sei, die Beseitigung derartiger Klanghindernisse in einer fest eingerichteten Wohnung durchzusetzen oder gar Damen von der Unzweckmässigkeit eines in der geschilderten Weise ausstaffirten Musikzimmers zu überzeugen. „Bei Müller's ist es doch ganz ebenso" — bekommt man öfters zu hören, wenn man mit Gründen der Vernunft die Hemmnisse für die Klangentfaltung nachzuweisen sich bemüht hat. Nur das Klavier selbst soll Schuld sein an dem schlechten Klange.

Es sollte kein Fabrikant versäumen, beim Verkauf eines Instruments sich nach der Einrichtung des Musikzimmers vorher zu erkundigen und den Käufer darauf aufmerksam zu machen, dass gleiche Klangschönheit wie im Magazin nur garantirt werden könne, wenn bei der Aufstellung in der Wohnung alle Klanghindernisse der geschilderten Art beseitigt werden. (Ztschrft. f. Instrumentenbau.)

Musikaufführungen.

Der alljährlich am 16. (?) Dezember wiederkehrende Geburtstag Beethoven's giebt stets willkommenen Anlass, des grössten Meisters der Symphonie pietätvoll zu gedenken. So stand auch diesmal die Woche vom 12. bis 18. Dezember unter dem Zeichen dieses Meisters. Die Herren **Arthur Nikisch** und **Dr. Muck** (für den beurlaubten Herrn Weingartner) hatten am 12. (Generalprobe) bezw. 13. Dezember (Hauptaufführung in der Philharmonie) und am 17. Dezember im Königl. Opernhause Beethoven-Aufführungen im grossen Stil arrangirt, und zwar muss diesmal dem Konzert der Königl. Kapelle, wenn wir das Facit ziehen, der Vorzug gegeben werden. Man sollte heute meinen, dass das Beethoven-Dirigiren für einen intelligenten Kapellmeister auf Grund der grossen und auch meist guten Litteratur, die über diesen Meister vorhanden ist, eigentlich eine Kleinigkeit wäre. Dies ist indessen keineswegs der Fall, schon allein deswegen, weil nicht jeder im Stande ist, seiner Individualität einen bestimmten Zwang aufzuerlegen, ohne dass man diesen Zwang nicht eben herausfühlte. Zu dieser Kategorie gehört Herr Nikisch, dessen geniale Begabung auf einem anderen Gebiete der Dirigirkunst man nicht leicht bestreiten wird. Es ist selbstverständlich hier im engen Rahmen nicht möglich, die einzelnen Belege, warum uns der Vortrag der V. Symphonie, der Leonore-Ouverture No. 2 u. a. m. nicht ganz gefallen hat, in präziser Weise aufzustellen; doch wollen wir die Wissbegierigen auf ein kürzlich erschienenes sehr gediegenes Werk von Professor Franz Kullak „Der Vortrag in der Musik am Ende des XIX. Jahrhunderts" aufmerksam machen, das hierzu den Schlüssel giebt. Dieses Buch erscheint uns für Dirigenten unerlässlich, um sich eine überraschende Fülle von interessanten und unserer Ueberzeugung nach auch durchaus richtigen Anregungen zu holen.

In jenem **V. Philharmonischen Konzert** wirkten auch Frl. Betty Schwabe und Herr Raimund von Zur-Mühlen mit. Frl. Schwabe spielte das unvergängliche Violinkonzert, zwar nicht so ausgefeilt und reif an Verständniss, wie kürzlich in der Singakademie, aber trotzdem noch sehr künstlerisch, wofür ihr grosser Beifall zu Theil wurde. Unverständlich ist es uns aber, wie die schwachen Vorträge des genannten baltischen Sängers (Lieder-Cyklus „An die ferne Geliebte") seitens des Publikums Zustimmung finden konnten. Herr von Zur-Mühlen hat stimmlich der Zeit natürlich ihren Tribut zahlen müssen. Ob er ein wirklicher Tenor, war von jeher streitig. Die Tenor-Kollegen erklärten ihn für einen ganz guten Baryton, und die Barytonisten für einen geschraubten Tenor. So schwebte der Charakter seiner Stimme immer in der Luft. Unbestritten aber war von jeher seine Vortragsweise. Ein Sänger, dessen Individualität ihn von vornherein auf den Salon, um nicht die Operette, bezw. das Couplet zu sagen, hinwies, durfte ohne allen Zweifel nicht hinzugezogen werden, um Beethoven'sche Gesänge zu interpretiren. Natürlich machte er bei allen Einsichtigen

ein gründliches Fiasko. — Die Königl. Kapelle bediente sich nur eines Solisten, der war aber ersten Ranges, nämlich **Edouard Risler's**, welcher wie stets mit der Wiedergabe von Beethoven's G dur Konzert, dem bekannten feinsinnigen Tongedicht, seine grosse Begabung in's hellste Licht rückte. Ausserdem enthielt das Programm die allerdings nicht sehr glücklich inspirirte Ouvertüre zu den „Ruinen von Athen", den stets da-capo verlangten „Türkischen Marsch" daraus, ferner die Ouverture Leonore III und die IV. Symphonie.

Einen populären Beethoven-Abend veranstalteten weiterhin die vortreffliche Pianistin Frl. **Martha Remmert** und der ausgezeichnete Violoncellist Herr **Anton Hekking** am 18. Dezember in der Singakademie. Sämmtliche fünf Violoncello - Sonaten standen auf dem Programm, was uns in Anbetracht des eigenartigen Charakters der Kniegeige ziemlich bedenklich erschien. Aber Beethoven'scher Geist lässt, wenn er auch die Interpreten beseelt, Langeweile nie aufkommen, und so glückte das Experiment genau so, wie in der vorigen Saison die zyklische Aufführung sämmtlicher Violinsonaten des Meisters (mit Herrn Professor Waldemar Meyer).

Zwei Künstler stellten sich zum zweiten Male vor und gaben dadurch Gelegenheit, ihr Können noch schärfer zu kritisiren. Herr **Wilhelm Kurz** erregte, obschon nicht sehr günstig disponirt, dennoch am 15. Dezember im Saal Bechstein Aufsehen durch seine blendende und elegante Klaviertechnik. Schade, dass seinem Vortrag etwas zu Lehrhaftes anhaftet. Einen wahren Sturm der Begeisterung aber entfachte wiederum Herr **Joseph Debroux** in demselben Saale am folgenden Abende. Unter anderem spielte er Bruch's G-moll Violinkonzert, vom Komponisten selbst am Klavier begleitet, in so vollendeter Weise, wie wir dasselbe bisher überhaupt noch nicht gehört haben. Es ist dies für uns ein unvergesslicher Abend.

Ebenso unvergesslich ist uns aber auch, freilich in negativer Weise, der Klavierabend der Königlich Preussischen Hofpianistin Frl. **Janotha** in der Singakademie am 11. Dezember wegen ihrer Persönlichkeit. Frl. Janotha, die längere Zeit hier nicht mehr aufgetreten ist, geniesst seit früher nach Hörensagen — wir selbst haben sie neulich zum ersten Male gehört — angeblich eines grossen Rufes. Letzthin hat uns die Dame gewaltig enttäuscht, wenigstens als Solistin. Denn mit der Darbietung von Kammermusikwerken (mit Herrn Professor Dr. Joachim zusammen) konnte man wohl zufrieden sein, da sie hier im allgemeinen gutes Verständniss bekundete. Geradezu erschreckend verständnisslos spielte sie indessen einige Stücke von Chopin, so unter anderem die Berceuse und die As-dur Walzer. Wes Geistes Kind ein Musiker ist, das zeigt er scharf in der Behandlung der Zeitmaasse. Gewiss ist es manchmal sehr misslich, über Tempi zu streiten, da der Eine nach seinem „Gefühl" — dieses allein ist bei ihm das Entscheidende — das Tempo vielleicht ein Atom langsamer oder schneller als der Andere genommen wissen will. Aber abgesehen von solchen kleinen Modifikationen, die die Integrität des vorzutragenden Stückes nicht in Frage stellen, wird bei einer grossen Anzahl von Fällen gesagt werden müssen, das „richtige musikalische Gefühl" verlange kategorisch dieses und kein anderes Zeitmaass, und wer hiervon abweicht, ist eben „unmusikalisch". Frl. Janotha machte nun aus der Berceuse einen in Spieldosenmanier ganz mechanisch (ohne jede Spur einer Phrasirung) gehaltenen langsamen Walzer und aus dem As-dur Walzer ein Prestissimostück, quasi als Pendant zu dem Unfug des sogenannten Minuten-Walzers; selbst nicht einmal die nach Ausdruck schreiende C-moll Periode veranlasste die Pianistin, in ihrem Dahinrasen einzuhalten. Hätte Frl. X. oder Y. jene beiden Stücke in dieser Weise vorgetragen, wir hätten ihr die Zensur „gänzlich unmusikalisch" ertheilen müssen. Jedenfalls halten wir uns verpflichtet, unbedingt die Wahrheit zu schreiben, auch wenn sie, wie in diesem Falle, unangenehm sein dürfte.

Ein fast gleicher Fall liegt bei der Wiener Sängerin Frau **Olga von Türk-Rohn** (Saal Bechstein, 17. Dezember) vor. Auffallender Weise finden wir zum Beispiel in einem vor einiger Zeit erschienenen Buche „Arpeggien" des bekannten Schriftstellers Rudolf von Procházka in einem Kapitel unter der höchst sonderbaren Zusammenstellung Henry Litolff, Gemma Bellincioni und — Olga von Türk-Rohn eine Verherrlichung dieser Dame, die uns nach dem letzten Auftreten derselben erst recht unverständlich wird. Frau von Türk-Rohn laborirt, sachlich gesagt, neben vielen anderem an dem Kardinalfehler, nicht einen einzigen feststehenden Ton zu produziren, und dieser Mangel schliesst eine öffentliche Anerkennung schon allein aus. Dass die Dame sonst sehr schön und liebenswürdig ist, kann in künstlerischen Dingen keinen Ersatz bieten.

An demselben Abend gaben die Geschwister **Julie** und **Ilse Müllerhartung** einen „musikalisch-deklamatorischen Vortragsabend" in der Singakademie. Sie haben ihr bestimmtes Publikum, die beiden Schwestern, dem ihre Vorträge gut gefallen. Nach unserer Meinung hatten wir die Verquickung von Musik und Deklamation nur für Gesellschafts- oder Klub-Abende gerechtfertigt; im Konzertsaal können wir uns eines peinlichen Eindrucks nicht erwehren.

Manchmal kommen auch Gastspiel-Dirigenten zu uns. Dann werden selbstverständlich ganz besondere Eigenschaften vorausgesetzt, die eine solche immerhin eigenartige Konzertreise rechtfertigen. Von dem Kapellmeister Herrn **Ritter-Brown**, der am 16. Dezember in der Singakademie das Philharmonische Orchester und auch das Publikum anführte, möge nur soviel gesagt sein, dass das vorzüglich geschulte Orchester ohne seine Direktion wahrscheinlich besser gespielt hätte. Die mitwirkende Wiener Hofopernsängerin Frl. **Edith Walker** war die Stütze des Abends. Mit ihrem leidenschaftlich durchpulsten Vortrag einer Arie aus Massenet's „Herodiade" lenkte sie die allgemeine Aufmerksamkeit ebenso sehr auf sich, als durch ihre der Oper etwas zu sehr angepasste Toilette. Wir haben noch nie soviel Operngläser in der Singakademie in Thätigkeit gesehen: es kann somit ein voller Erfolg konstatirt werden.

Die Musikaufführungen vor Weihnachten schlossen sehr gut ab mit der **II. Kammermusik-Matinée**

der Herren Halir, Exner, Schleicher (statt des verhinderten Herrn Müller) und Dechert im Konzertsaal des Königl. Schauspielhauses am 19. Dezember. Ein splendides Programm: Mozarts wundervolles C-dur Quartett, dessen mysteriöser Anfang zu seinen Zeiten nicht geringes Aufsehen gemacht haben mag, und ein Quartett von Schumann umrahmten ein gewaltiges Klaviertrio in H-moll von dem unvergleichlichen Meister Tschaïkowski. Dieses Werk einem „grossen Künstler" (nämlich Nic. Rubinstein) von einem mindestens ebenso grossen Künstler gewidmet, ist eine dreisätzige Kammermusik-Symphonie grössten Stils, ein erhabenes Epitaph in neuer künstlerischer Form. Ein darin enthaltenes Variationenwerk zeigt die grossartige Kompositionstechnik des „russischen Beethoven" auf das Evidenteste. Zwar lang, aber nicht langweilig, polyphon und doch stets wohlklingend, zuweilen trivial (Walzer) und doch sehr geistreich, fesselt das Werk trotz seiner Ausdehnung von Anfang bis zu Ende, besonders wenn es von Künstlern wie Alex. von Siloti (Klavier), Professor Halir (Violine) und Dechert (Violoncello) so vorzüglich vorgetragen wird wie neulich.

Nun ist für eine Woche Pause eingetreten; aber diese Pause ist wie die Ruhe vor dem Sturm. In diesem Moment, wo wir den vorliegenden Bericht am ersten Weihnachtsfeiertage — ein Sonntagsruhegesetz für Kritiker soll noch nicht in Aussicht sein — beenden, fällt unser Blick auf die Beilage der „Vossischen Zeitung", die uns die künftigen Konzerte, schon vom 27. Dezember ab, prophezeit. Und es wird furchtbar werden im „neuen Jahre"; man wird sogar, was noch nie dagewesen, Sonntags Nachmittags um 3 Uhr konzertiren. Trotz alledem wünschen wir unsern Lesern ein fröhliches neues Jahr an dieser Stelle, überzeugt davon, dass man uns denselben Wunsch entgegenbringt. Dr. Paul Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Prozess Tappert-Lackowitz gegen Kerr hat mit einem Vergleiche geendet. Die Privatkläger, die Herren Tappert und Lackowitz, nahmen ihre Klagen zurück und übernahmen die Kosten des Verfahrens, Tappert auch die Kosten der Widerklage, und der Gerichtshof erkannte auf Einstellung des Verfahrens.

An demselben Tage ersuchte Herr Tappert den Verlag des „Kleinen Journals", ihn von seiner Stellung als Musikkritiker dieser Zeitung zu entheben. Dies lehnte der Verlag unter folgender Begründung ab:

Nach reiflicher Erwägung haben wir diesem Ersuchen des Herrn Tappert nicht stattgegeben. Wir verhehlen uns nicht, dass die Beweisaufnahme des gestrigen Tages höchst ungünstig gewesen ist; wir sind uns mit dem Betroffenen darüber klar, dass er leichtsinnig und inkorrekt verfahren ist; wir stehen nicht an, zu erklären, dass seine Handlungsweise mit der Berufsehre eines vornehmen Kritikers in bedenklichster Weise kollidirt.

Der alte Mann hat jedoch zwei Mal an dem Marterpfahl der Oeffentlichkeit gestanden, an welchen ihn sein jugendlicher Büttel Dr. Alfred Kempner gezerrt hat; hohnlachend sind Neid und Bosheit an dem grauhaarigen Gelehrten vorübergezogen, hämisch hat ihm die Schadenfreude in das runzelige Gesicht gegrinst. Nun sei es genug des grausamen Spiels! Der Freund und Vertraute eines Richard Wagner hat gebüsst. Wir erachten es für unsere heilige Pflicht, den achtundsechsigjährigen Mann nunmehr seinen Peinigern zu entreissen und ihn auf dem Platze zu belassen, auf welchem er zu Nutz und Frommen des gesammten Musiklebens in Deutschland seit langen Jahren Erspriessliches und Segensreiches gewirkt und geschaffen hat.

Herr Tappert hat in seinem Leben keine Reichthümer gesammelt. In einer kleinen Wohnung im vierten Stocke eines Hauses in der Belle-Alliancestrasse führt er sein bescheidenes Dasein und mühevoll ernährt er seine grosse Familie. Sein einziger Stolz ist seine Musikbibliothek und die Liebe zu dieser Sammlung mag den alten Herrn vielleicht zu den Fehltritten verleitet haben, welche auch wir auf's Tiefste bedauern und beklagen. Und nun breche der Entrüstungssturm der Herren Kollegen von der Feder über uns los! Mögen alle diejenigen den ersten Stein auf uns werfen, welche der Ueberzeugung sind, dass sie niemals menschlich gefehlt haben und niemals sündigen werden. Bald werden die Weihnachtsglocken läuten. Wir haben das Bewusstsein, recht zu handeln, und beneiden Niemanden um den traurigen Ruhm, einer armen Schriftstellerfamilie zum heiligen Abend Sorge, Kummer und Noth bescheert zu haben. Im Zeichen des Friedensfestes sei der Fall „Tappert" verziehen und vergessen!

— Dem Direktor des Stern'schen Gesangvereins und Senator der königlichen Akademie der Künste, Professor Friedrich Gernsheim, ist der Rothe Adler-Orden IV. Kl. verliehen worden.

— Eine Symphonie „An das Vaterland" von dem portugiesischen Pianisten José Vianna da Motta ist in Porto und Rio de Janeiro mehrmals mit Erfolg aufgeführt worden. Dem Programmbuch entnehmen wir folgende Notizen eines Kritikers aus Porto: „Der Komponist will in diesem Werk eine Synthese der portugiesischen Nation geben. Der erste Satz ist eine begeisterte Hymne, in welcher die kriegerischen Empfindungen unserer Nationalität hervorbrechen auf leuchtendem Hintergrunde ... Im II. Satz bekundet sich ohne Zweifel am deutlichsten die Persönlichkeit des Autors. Er ist von jenem Lyrismus erfüllt, welcher die Grundlage aller portugiesischen Poesie bildet. Eine warme und duftreiche Sommernacht umgiebt diese Liebesscene ... Das Scherzo, auf portugiesischen Volksmelodien aufgebaut, ist ein getreues Bild des heiteren, jugendfrischen Volkes mit seinem naiven Aeussern ... Der letzte Satz trägt die Ueberschrift: Verfall —

Kampf — Befreiung. Alle Themen in diesem Satz werden logischer Weise aus denen des ersten Satzes gebildet, die das kriegerische Wesen bezeichnen, welches sich jetzt in der Krisis bethätigt ... Die Schlussapotheose ist glänzend.“

In den Zeitungsberichten, namentlich in der Lissaboner Musikzeitung „Acuphion“ wird hervorgehoben, dass die Architektonik der Symphonie grosszügig und harmonisch abgerundet, der Gehalt lebensvoll, jugendkräftig und auch zart poetisch, die Instrumentation äussert farbenreich sei, kurz, das Werk ehre die Geschichte der Musik in Portugal.

— Bekanntlich giebt es in Holland viele Verleger, welche ein Geschäft daraus machen, Kompositionen oder literarische Erzeugnisse ausländischer Autoren nachzudrucken und in den Handel zu bringen, da sie nicht an die Berner Konvention gebunden sind; nach bisheriger Auffassung der Geschädigten gestattete das Niederländische Gesetz ein solch unsauberes Gewerbe. Die deutschen Interessenten begnügten sich desshalb damit, die Fäuste in der Tasche zu ballen: ihre französischen Kollegen dagegen gehen energisch vor. Sie scheinen an der Hand eines gewiegten Advokaten in der niederländischen Gesetzgebung, welche bekanntlich Uebertretern der Paragraphen des Strafgesetzbuches die weitgehendsten Konzessionen macht, einen Weg gefunden zu haben, der zum Rechte führt; sie beschreiten ihn auch und so sehen denn die folgenden niederl. Verlagsfirmen ihrer Verurtheilung bezw. Freisprechung entgegen: Vor dem Amsterdamer Appellations-Gerichtshof die Firma Bührmann & Roothaan, angeklagt durch die Firma Enoch & Co in Paris, die in erster Instanz ein Urtheil gegen Bührmann & Roothaan erwirkt hat; vor dem Utrechter Gerichtshof die Firma Johan de Liefde angeklagt durch Paul Decourcelle in Nizza; in s'Gravenhagen die Verleger J. Blok und S. Blok, und in Zutphen G. Schillemans und P. van Belkum Az. (Thiemens Buch- und Musikhandel) wegen Nachdruck von Kompositionen von Gounod, Thomas, Delibes, Bazille, Hess, Oesten u. s. w. Letztgenannte Firmen sind eingeklagt durch die Firma Hengel & Co. in Paris.

Vielleicht hat dieses energische, von Erfolg gekrönte Vorgehen der französischen Firmen zur Folge, dass auch die deutschen Verleger, die seit Jahren in ähnlicher Weise geschädigt werden, sich zu einem gemeinsamen Vorgehen aufraffen. Es giebt nämlich auch in Holland noch Richter. —

(Die obengenannte Firma: „Bührmann & Roothaan“ hat frech und furchtlos meine Klavierschule in's Holländische übertragen lassen und nachgedruckt, ohne den Verleger anzufragen, oder ihm eine Entschädigung zu gewähren. — Bezüglich der Uebersetzung meiner „Methodik des Klavierunterrichts“ (Amsterdam, Seyffart) hat sich der Uebersetzer derselben, Herr Jacques Hartog wenigstens mit mir in Verbindung gesetzt und dieserhalb die Reise hierher nicht gescheut. E. B.)

— Humperdincks „Hänsel und Gretel“ wurde am Freitag in der Brüsseler Oper zum ersten Male in französischer Sprache aufgeführt. Das Textbuch ist unter Anlehnung an die französische Märchenwelt von Catulle Mendès frei und sehr geschickt bearbeitet worden. Ausstattung, Orchester und Darstellung entsprachen in jeder Hinsicht den Anforderungen, die man an eine Opernbühne ersten Ranges stellen darf. Der Erfolg war ebenso durchschlagend wie in Deutschland, was nicht wenig sagen will, da die Zuhörer sehr skeptisch zu urtheilen pflegen. Das Urtheil der zahlreich anwesenden Pariser Kritiker ist noch abzuwarten.

— Hofkapellmeister Bernh. Stavenhagen und seine Gemahlin, die Primadonna der Hofoper in Weimar haben ihr Entlassungsgesuch eingereicht, welches an massgebender Stelle gewährt worden ist. Beide Künstler werden zu Ende der jetzigen Spielzeit ihren bisherigen Wirkungskreis, zum grossen Bedauern ihrer zahlreichen Verehrer, verlassen.

— Die aus dem Besitze Artaria's stammende Musikmanuskripten-Sammlung Beethoven- und Haydnscher Original-Handschriften wurde durch die Wiener Antiquare Gilhofer & Ranschburg an Dr. Erich Prieger in Bonn verkauft. Das Original-Manuskript zu Beethoven's berühmter Ouverture „Die Weihe des Hauses“ wurde jedoch nicht mitverkauft. Artaria's Erben haben mit dem werthvollen Manuskript der Wiener Stadtbibliothek ein Geschenk gemacht. Das ziemlich umfangreiche Autograph enthält auf dem Titelblatt Beethoven's Unterschrift sammt nachstehender eigenhändigen Bemerkung: „Ouverture, geschrieben zur Eröffnung des Josephstädter Theaters zu Ende September 1822, aufgeführt am 3. Oktober 1822.

— Ein Kongress zur Förderung der Kirchenmusik ist am 2. Dezember in der Kirche Santa Maria delle Grazie zu Mailand eröffnet worden. Ehrenpräsident des Kongresses ist der Bischof Mantegazza. Nach der Eröffnungsrede des Präsidenten hielt der Domherr Paolo Borroni einen Vortrag über den Ambrosianischen „cantus firmus“. Dann sprach der Benediktiner-Pater Chauvin über die Entwicklung der Kirchenmusik in Frankreich. Nach der ersten Sitzung wurde ein neues Oratorium (für Orchester, Solisten und Chor) von Perosi aufgeführt. Perosi ist, obwohl er erst 25 Jahre zählt, in musikalischen Kreisen bereits sehr bekannt. Er ist seit fünf Jahren Priester in Venedig, wo er die San Marko-Kapelle leitet. Er komponirte zwölf Messen und viele Kirchenlieder. Aber sein Hauptwerk ist die Trilogie „La passione di Cristo“, die in Venedig bereits viermal aufgeführt wurde und nun in Mailand zur Aufführung gelangte. Perosi's Trilogie ist eines der hervorragendsten musikalischen Werke, die in den letzten Jahren in Italien erschienen sind. In der Struktur erinnert es an alte Vorbilder, aber in der Form ist es ganz modern. Es besteht aus drei Theilen: Das heilige Abendmahl — Die Bergpredigt — Der Tod des Erlösers. Am ergreifendsten wirkt das Finale des ersten Theils. Der Kontrapunkt und die Fuge sind mit seltener Meisterschaft behandelt. In der Instrumentirung fehlen die Flöten und die Klarinetten; trotzdem wird überall der polyphonische Effekt erreicht. In den Harmonien ist der Wagner'sche Ein-

fluss ersichtlich. Das Publikum bereitete dem bedeutenden Werke eine glänzende Aufnahme.

— August Bungert's „Odysseus" übt eine seltene Anziehungskraft auf das Publikum aus. In Hamburg wurde die Oper in 14 Tagen sechs Mal gegeben, in Dresden innerhalb einiger Monate 27 Mal. Hofrath Pollini richtete an den Künstlerverband seiner Oper gelegentlich der Aufführung des Odysseus folgende Danksagung: „Nach der so glänzenden, siegreichen Aufnahme, welche die grandiose Musik-Tragödie „Odysseus' Heimkehr" von August Bungert an meiner Bühne gefunden hat, ist es mir eine höchst angenehme Pflicht, dem gesammten Künstlerverbande, der bei dieser Aufführung betheiligt war, für die ausserordentliche, echt künstlerische Hingebung, mit welcher alle diese geschätzten Kräfte, jede an ihrem Platze, ihre Aufgaben erfüllt haben, meinen aufrichtigen, innigsten Dank zum Ausdruck zu bringen. Alle, ohne Ausnahme, das Solo- und Chorpersonal, wie der Inszenator der Novität, und das Orchester unter seinem trefflichen Führer, die artistischen und technischen Kräfte, haben sich wiederum auf der Höhe ihrer Leistungsfähigkeit und ihres künstlerischen Eifers gezeigt. Das begeisterte harmonische Zusammenwirken aller im Dienste dieses edlen und grossartigen, aber auch besonders schwierigen und anspruchsvollen neuen Werkes thätigen Faktoren hat den Erfolg desselben mächtig gefördert, — einen Erfolg, der zu den bedeutendsten und erhebensten gehört, welcher unter meiner nun fast 25jährigen Direktion errungen worden sind, und auf den ich um so mehr mit ganz besonderer Freude und Genugthuung zurückblicken darf, als derselbe einem so herrlichen Werke eines von idealstem Streben erfüllten deutschen Dichter-Komponisten vergönnt war. Nochmals Allen meinen tiefempfundenen, herzlichsten Dank für die gemeinschaftliche grosse künstlerische That."

Leipzig. An Stelle des aus Gesundheitsrücksichten von der Leitung des Riedelschen Gesangvereins zurückgetretenen Prof. Dr. Kretzschmar ist Dr. Georg Göhler aus Zwickau als Dirigent des Vereins gewählt worden, nachdem er dies Amt seit einiger Zeit schon vertretungsweise mit gutem Erfolg versehen hat.

Wien. Bei der jüngst stattgehabten Staatsprüfung für das Musiklehramt wurden vier Zöglinge der unter Franz Brixel's Direktion stehenden vormals Ed. Horak'schen Clavier-, Orgel- und Gesangschulen approbirt. Es sind dies die Fräulein Marie Guggenberger, Marie Horak, Emilie Kripperl und Elise Lehmann.

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

In der Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins am Montag, den 6. Dezember, im Norddeutschen Hof, Mohrenstr. 70, hielt Herr P. Hassenstein einen Vortrag über die Leittöne, eine Einleitung in die Modulationslehre nach dualistischem Prinzip. Diesem Vortrag wohnte eine grössere Anzahl von Gästen, Herren und Damen, bei. Im weiteren Verlauf der Sitzung erledigten die anwesenden Mitglieder verschiedene Vereinsangelegenheiten. Das nächste Vereins-Konzert findet am 4. Februar im Hotel de Rome statt; in demselben wird ein Klavierquartett von Rich. J. Eichberg, sowie ein Trio von Koch zum Vortrag gelangen, ausserdem wird das holländische Damenquartett (Frankfurt a. M.), mitwirken.

Verein Berliner Musiklehrer und -Lehrerinnen.

Am 14. d. hielt hier vor einer sehr zahlreichen Hörerschaft und unter lebhaftem Beifall Hr. Prof. Dr. Zelle einen Vortrag über Reinhard Keiser's Oper „Jodelet" (ca. 1690). Nach einigen geschichtlichen Ausblicken auf das damalige Hamburger Opernunternehmen theilte er den überaus komischen Textinhalt des Jodelet mit und liess eine Anzahl Arien daraus singen. Diese geniale, humorvolle und trotz zweihundertjährigen Alters urfrische Musik, von Frl. Margarete v. Reichenbach und Herrn Domsänger Holdgrün sowohl in gesang-technischer wie musikalischer Beziehung meisterhaft vorgetragen, wirkte zündend und erregte das grösste Interesse. Ferner erfreuten die Hörerschaft die Konzertsängerin Frl. Jeanne Golz durch den feinsinnigen und wirkungsvollen Liedercyklus „Liebesleben" von E. E. Taubert, den sie mit ausgezeichnetem Vortrag zur Geltung brachte, und die junge vorzügliche Geigerin Frl. Laura Helbling durch zwei Sätze des Mendelssohn'schen Konzertes und eine stimmungsvolle Romanze von Wilhelmy. Um die Klavierbegleitung machte sich Herr Woldemar Sacks verdient. — Der Vorstand konnte von neuen für den Verein gewonnenen Vortheilen berichten, darunter vom Anschluss desselben an den hiesigen Lehrerverein betreffs Rabattvergünstigung bei Einkäufen.

Musiksektion
des Allgemeinen deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern hierdurch mit, dass in Berlin eine Musikgruppe gegründet worden ist, Vorsitzende Frl. Elise Heydel.

Frankfurt a. M., den 26. Dezember 1897.

Der Vorstand:
I. A.: Sophie Henkel.

Antworten.

J. G. L. Bamberg. Accarezzevole sowohl wie Amorevole: schmeichelnd.

G. R. Brody. Ich kenne nur noch einen lebenden Schüler Chopin's, das ist der als Komponist wie als Pianist gleich rühmlichst bekannte Herr Georges Matthias in Paris. Ich bin in der glücklichen Lage demnächst seine Erinnerungen an Chopin veröffentlichen zu können.

G. M. Paris. Alles eingetroffen. Die schottischen Tänze besonders interessant, sehr melodiös und charakteristisch.
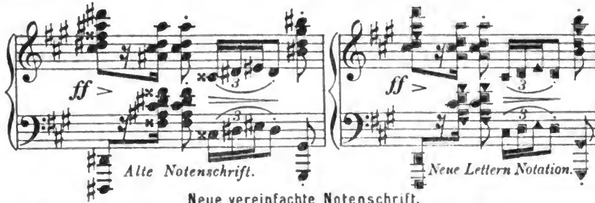
B. L. Ravina lebt in Paris. Wo seine Bearbeitung der Beethoven'schen Varationen für Klavier zu 4 Händen erschienen sind, konnte ich nicht in Erfahrung bringen.

☛ Dieser Nummer liegt ein Programm der historischen Concerte des Professor Luigi Chiaffarelli bei.

Anzeigen.

Schiedmayer & Soehne Flügel u. Pianinos.

Vertreter: **Paul Koeppen,** Friedrichstr. 235. Cataloge gratis und franko.



Neue vereinfachte Notenschrift.

Durch die Einführung von 7erlei geformten Notenköpfen für die Bezeichnung der Tonbedeutung: *c* =, *d* =, *e* =, *f* =, *g* =, *a* =, *h* =; für die erhöhten Töne (♯) mit oberer Linieneinsäumung: *cis* =, *dis* =, *fis* =, *gis* =, *ais* =; für die erniedrigten Töne (♭) mit unterer Linieneinsäumung: *des* =, *es* =, *ges* =, *as* =, *b* = im Liniensystem, ist die ganze Notenschrift ohne geistiger Anstrengung leicht zu lesen und Alles vom Blatt zu spielen. 140 classische Tonstücke, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann u. s. w. für Klavier, Harmonium und Zither von 80 – 84 Kr. durch alle Musikalienhandlungen und Otto Maass Musikalien-Verlag Wien, VI/2 Mariahilferstr. № 91 zu beziehen.

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England, [58]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

In der **Buchdruckerei** von **Rosenthal & Co.,** Berlin N., Johannisstrasse 20, ist zu haben:

Aufgabenbuch für den Musikunterricht

Entworfen von Emil Breslaur.

Ausgabe A für den Elementar-Unterricht. Ausgabe B für die Mittelstufen.

Fünfte Auflage. Mit den Geburts- und Sterbetagen unserer Meister und der Verdeutschung der wichtigsten musikalischen Fremdwörter.

In vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet.

Preis für jedes Heft 15 Pfg.

Bei Entnahme von 10 Stück kostet das Stück 12 Pfg., bei 25 Stück 11 Pfg., bei 50 Stück 10 Pfg., bei 100 Stück 9 Pfg., bei 200 Stück 8 Pfg., bei 300 Stück 7 Pfg.

Gegen Einsendung des Betrages erfolgt portofreie Zusendung.

Probehefte werden gegen Einsendung einer 10 Pfg.-Marke portofrei versandt.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 2. **Berlin, 15. Januar 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Erinnerungen an Friedrich Chopin.

Von **Georges Mathias.***)

Alles, was Chopin anbetrifft, lebt noch in meinem Gedächtniss! Ich erinnere mich seines schwankenden, anmuthig weiblichen Ganges, seines vornehmen Anstandes, seiner nach polnischer Art etwas hochgetragenen Schultern! Ich sehe ihn vor dem Kamin stehend mit den schön geformten, feinen Zügen, mit den hellen funkelnden Augen, mit dem wohlgeschnittenen Mund, den blendend weissen Zähnen und seinem hinreissenden Lächeln. Bei Chopin waren Mensch und Kunst in voller Uebereinstimmung! Es gab keinen vollendeteren Zusammenhang zwischen dem Schöpfer und seinem Werke!

Ich habe Chopin oft bei Erard gesehen in den dort veranstalteten Konzerten. Ich erinnere mich seiner Begegnung mit Kalkbrenner, der Unterhaltung dieser beiden Antipoden. Ein einziger Zug war ihnen gemeinsam: Jeder hatte den Anstand eines vollkommenen Gentlemans!

Noch eine andere Aehnlichkeit war ihnen gemeinsam! Beide trugen ihren Frack nach der Mode jener Zeit, bis unter das Kinn zugeknöpft; nur waren Chopin's Knöpfe schwarz, während Kalkbrenner goldene Knöpfe trug.

Und wenn man bedenkt, dass Chopins Landsleute ihn nur darum beneideten, dass er in Paris sei, weil er da Kalkbrenners Unterricht geniessen konnte! Welch' unglaubliche Bornirtheit! Chopin ist nach seiner ersten Stunde nie wieder hingegangen!

Bei Louis Viardot war ich Zeuge verschiedener Unterhaltungen zwischen Chopin und Thalberg. Dieser Letztere hatte grade seine zweite Fantasie über Don Juan gespielt, als Chopin ihm darüber etwas schmeichelhaftes sagte, aber Thalberg machte mir durchaus nicht den Eindruck, als ob er diesen Komplimenten Glauben beimesse. Seine Haltung bewies nur zu gut, wie sehr er sich bewusst war, dass er sich in Gegenwart eines ihm selbst bedeutend überlegenen Wesens befinde.

Bei seiner grossen Begabung für die Nachahmung war nichts amüsanter, als wenn Chopin Thalbergs Spiel nachahmte. Einmal habe ich ihn solcher Weise den Schluss der Fantasie über Moses spielen hören, das war rein zum Todtlachen!

Wenn zu jener Zeit — um 1844 — ein berühmter Virtuos nach Paris kam, wie z. B. Döhler, Dreyschock, ja selbst Leopold v. Meyer, der Komponist des „Manche marocaine“ und viele Andere, da thronte in dem alten Erardschen Saale ein wahrer Areopag von Pianisten und Klavierlehrern, deren Urtheil massgebend war. Welch' eine Jury! **Chopin** mit seinen hochgestrichenen, nach hinten zurückgeworfenen Haaren und seinen feinen Zügen, die stets eine gewisse Abspannung, eine gewisse Unruhe ausdrückten, — **Zimmermann**, mit seinem graden Verstande,

*) Georges Mathias, der berühmte französische Pianist und Komponist, über dessen feinsinnige, poetische musikalische Schöpfungen der „Klavier-Lehrer“ zu wiederholten Malen berichtete, war sieben Jahr lang Schüler Chopin's. *E. B.*

seinem ruhigen Wohlwollen, seinen veränderlichen Urtheilen. — Der schöne, blonde Thalberg mit der hohen Statur, dem frischen, etwas spöttischen Lächeln und dem Anstand eines österreichischen Aristokraten, — Kalkbrenner mit seiner herablassenden Würde, seinem wohlwollenden Dünkel und dem unaufhörlichen, nichtssagenden Lächeln. War das nicht das heroische Zeitalter des Klaviers? Ach! sie sind alle nicht mehr! — Es sind freilich Andere da!

Ich entsinne mich noch eines heftigen Zornausbruches von Chopin über eine Fermate in Liszt's Bearbeitung der Adelaide von Beethoven! Eine abscheuliche, banale Fermate, welche Liszt der unvergleichlichen Komposition Beethovens angehängt hatte! Chopin hatte gerade die Nummer der „Gazette musicale“ von Schlesinger erhalten, welche dieses Arrangement als Prämie brachte. Er war wüthend, er konnte die armselige Fermate nicht verdauen und schimpfte ohne Aufhören. Er empfand eine Art heiliger Entrüstung über diesen alten Kameraden, diesen vielgeliebten Kunstbruder! Aber schon damals waren Chopin und Liszt um andrer Ursachen willen aus einander gekommen.

Und was soll ich über Chopin als Pianist, als Lehrer sagen?

Als Pianist? Alle diejenigen, welche Chopin je gehört, können bezeugen, dass man nie etwas nur Annäherndes vernommen hat! Sein Spiel war wie seine Musik. Und welche Meisterschaft! Welche Kraft! Diese letztere freilich nur für wenige Takte! Welche Inspiration? Welch' hinreissender Zauber! Die ganze Seele des Künstlers schien in dem Klavier zu leben und jeder Hörer wurde von einer Art heiligem Schauer durchdrungen! Das Instrument, welches Chopin spielte, hat man so nie wieder gehört! Ich kenne nur einen Künstler, der durch seine Poesie, seinen Ausdruck und seinen Klang an Chopin erinnert. Ich will ihn aber nicht nennen!

Vor den Frauen übertraf Chopin sich selbst, und wenn sie einen Titel hatten, so schadete das auch nichts, im Gegentheil! er war gradezu vernarrt in die Aristokratinnen, wer wollte es ihm verargen? Diese Vorliebe war eine Folge seiner alles Feine, alles Vornehme liebenden Natur: Er schätzte elegant gekleidete Frauen, weisse Hände, rosige Finger! Es gab kaum etwas Schöneres als diesen aristokratischen Frauenzirkel, für welchen Chopin konzertirte! Ein wahres Dekameron, das er durch seine Widmungen unsterblich gemacht hat! Die Zuhörerinnen waren dem Künstler ebenbürtig!

Der geniale Chopin trug Mozart, Beethoven mit der Seele eines Chopin vor, und das war herrlich, wundervoll! Er gehörte nicht zu den historisch kritischen Pianisten, woraus man jedoch nicht schliessen dürfte, dass diese letzteren Unrecht haben. Geschmack, Wissen und Technik sind schon viel, Genies aber sind aussergewöhnliche Erscheinungen!

Was sein Rubato anbetrifft, so muss ich da um Verzeihung bitten, wenn ich etwas länger dabei verweile. Rubato ist eine Bezeichnung, welche man schon bei den alten Meistern — Bach u. a. — findet, und welche durch die Veränderung im Tempo zu den beiden Faktoren gehört, die der Musik Ausdruck verleihen. Abwechslung im Ton und Tempo ist so nöthig wie in der Redekunst, wo der Redner je nach dem ihn beseelenden Gefühle die Stimme hebt oder senkt, den Redefluss beschleunigt oder zurückhält. Rubato ist also eine Schattirung des Tempos. Sie umfasst ebensogut Eile wie Zögerung, Ungestüm wie Stille; aber es bedarf einer grossen Mässigung in der Ausübung dieses Verfahrens, das nur allzuoft missbraucht wird! Wenn man Chopins Musik vortragen hört, ärgert man sich unaufhörlich über die übertriebene Anwendung des Rubato. Dies ist der Fehler der meisten Dilettanten und leider auch gar vieler Künstler!

Wer kennt nicht die grotesken Spiegel, welche ein Bild so verzerrt wiedergeben, dass man sich des Lachens nicht enthalten kann? Das übertriebene Rubato macht mir denselben Eindruck!

Chopin, wie Madame Camilla Dubois so richtig bemerkt, verlangte ausdrücklich, dass die Begleitung der linken Hand mit der strengsten Taktmässigkeit gespielt werde, während die singende Partie der rechten Hand mit aller Freiheit des Ausdrucks über den Takt dahingleite. Und das ist leicht zu erreichen. Man eilt voraus, man hält zurück, die scheinbare Unregelmässigkeit der beiden Hände wird im Ensemble wieder hergestellt. Diese Art zu spielen rieth Chopin an, und für die Webersche Musik ganz besonders. Es ist mir, als ob ich ihn noch heute hörte, nicht nur für seine eigene Musik, sondern auch für Webers Kompositionen, z. B. dessen Asdur-Sonate und auch für die Ausführung der Asdur-Passage im Agitato des Konzertstückes hat er mir solches oft anempfohlen.

Reden wir jetzt einen Augenblick von Chopin als Lehrer. Ich höre noch sein: „Vortrefflich, mein Engel,“ wenn es gut ging, und sehe noch, wie seine Hände in die Haare fuhren, wenn es nicht nach seinem Sinne war. Einmal hat er sogar einen Stuhl vor mir zerschmettert! Es war freilich nur ein armseliger Strohstuhl, wie man ihn in damaliger Zeit noch bei den Künstlern sehen konnte!

Aber welch' grossartiges Eindringen in den Geist der Komposition! Welch' wunderbare Meisterschaft, sie zu erläutern und verständlich zu machen! Um die ihm selbst innewohnende Poesie zu übertragen, war Chopins Sprache ebenso beredt, wie seine

Musik. Sie war poetisch, wie die eines Dichters! Bei einer Stelle in der obengenannten Asdur-Sonate von Weber z. B. erinnere ich mich genau wie er sagte: „In diesem Augenblick durchflog ein Engel den Himmel!“

Ich lernte Chopin im Jahre 1840 kennen. Er wohnte Rue de la Chaussée d'Antin No. 38, in einem Hause, das seitdem für die Umgestaltung der Lafayettestrasse niedergerissen wurde. Später wohnte er Rue Tronchet No. 5, wo man im Erdgeschoss nach der Strasse noch seine früheren Fensterläden sehen kann. Es ist alles wie ehedem!

Bei meinem ersten Besuche (ich war damals 14 Jahr) spielte ich ihm ein Stück meines früheren Lehrers Kalkbrenner „une penseé de Bellini“ vor. Chopin hörte diese abscheuliche Musik mit der grössten Ruhe an, ohne nur die Augenbrauen zu verziehen. Er hahm mich als Schüler auf und bezeichnete mir als Anfangsstudium das Amoll-Konzert von Hummel und die Etüden von Moscheles. (Chopin spielte die dritte Etüde des zweiten Heftes mit wunderbarer Meisterschaft.)

Einst, als Chopin krank war, empfing uns sein Schüler Fontana und spielte uns des Meisters erste Ballade. Mein Vater, der ein ausgezeichneter Musiker war und ich selbst, wir verstanden dieselbe kaum. Chopins Musik galt damals für Zukunftsmusik, was den jungen Leuten von 1897 gewiss recht wunderbar dünkt.

Ich erinnere mich des ersten Impromptu zu op. 29 (bei Schlesinger), der Sonate mit dem Trauermarsch, des zweiten Impromptu, der beiden Nocturnes op. 37, der zweiten Ballade u. s. w., welche 1840 zur Zeit des Zerwürfnisses zwischen Chopin und Schlesinger bei Troupenas, Rue Vivienne erschienen waren. Aber das alles fand „keinen Absatz“, es blieb in den Kästen des Verlegers!

Ein andermal, als Chopin ebenfalls krank und sogar bettlägerig war, hatte er doch die Gefälligkeit, uns zu empfangen. Auf seinem Nachttisch bemerkte ich den „Karneval“ von Schumann in der ersten Auflage von Breitkopf u. Härtel mit einem illustrirten Titelblatt. Mein Vater fragte Chopin, was er davon halte und derselbe antwortete mit ausserordentlicher Kälte, als ob er die Komposition kaum kenne. Das war um das Jahr 1840, der Karneval war 1834 herausgekommen, aber, wie gesagt, Chopin gab sich nicht allein das Ansehen, als ob er das Opus 9 von Schumann nicht kenne, sondern er zeigte scheinbar nicht die geringste Lust, es kennen zu lernen. Er war eben klassisch in Gefühl und Gesinnung, wiewohl romantisch in der Phantasie, oder vielmehr, er war nichts von alledem, er war einzig ein grosses Genie!

Im grossen und ganzen war Chopin ein einfacher Mensch; nicht etwa einfachen Geistes, sondern einfach in Bezug auf Kritik und Litteratur. Er hatte nichts von der Belesenheit, von den vielseitigen Interessen eines Liszt oder Berlioz. Er war Seele und nicht Psychologe: die Psychologen zergliedern alle einzelnen Triebfedern einer Seele, haben aber selbst keine, sie sind nichts als geschickte Chirurgen.

Trotz seiner Freundschaft mit Georges Sand war Chopin der litterarischen Bewegung fremd geblieben. Er las wenig, mit Ausnahme der polnischen Dichter, wie z. B. Mickiewicz, von welchem ich immer einen Band auf einem kleinen Tische im Salon bemerkte: Marya, Pan Tadeuss. Denn Chopin war ein eifriger Patriot und all sein Geld wanderte in die Taschen der polnischen Emigranten. Er las wenig, wie schon bemerkt, und er hat nie gut französisch geschrieben.

In einem prächtigen Etui habe ich auch die Schale (war es eine Schale oder eine Tasse?) gesehen, welche Chopin eines Tages vom König Louis Philipp erhalten, als er mit Moscheles in Saint-Cloud gespielt hatte. Chopin und Moscheles! Was für eine sonderbare Gemeinschaft! Ich habe den Letzteren 1839 in London gesehen und habe gehört, mit welcher Unzufriedenheit er sich über die vielen Dezimengriffe in Chopins Musik aussprach: er erklärte dieselben „für eine unnützige Schwierigkeit, die ihn langweile!“ Moscheles war damals schon sehr alt, hatte aber noch „schöne Reste“. Ich habe vierhändig mit ihm gespielt.

Chopins Manuskripte des zweiten Heftes seiner Studien, welches er der Gräfin d'Agoult, der Mutter der Frau Cosima Wagner, zueignete, habe ich oft in Händen gehabt. Eine kleine, feine, saubere und sehr hübsche Schrift! Da Chopin seine Freunde oft während der Stunden empfing, habe ich Herrn von Parthuis, den Adjudanten Louis Philipps einmal sagen hören:

„Warum schreiben Sie uns keine Oper?“ Und Chopin antwortete:

„Ach, Herr Graf, lassen Sie mich bei meiner Klaviermusik, das ist alles, was ich leisten kann!“

Chopin hatte einen äusserst kleinen Fuss und liebte es, denselben in Glanzlederstiefel zu stecken. Ich habe nie wieder so glänzende Stiefel gesehen! Sein Rock, stets nach der neuesten Mode geschnitten, war immer bis unter den Hals zugeknöpft. Er trug sich äusserst elegant, man hätte meinen sollen, dass er jedesmal einen nagelneuen Anzug anhabe!

Soll ich auch von Chopin als Komponisten sprechen? Ich möchte mir nicht gern das Ansehen geben, dass ich ein musikalischer Kritiker sei. Kann ein Aufsatz wohl je eine

Idee von einem Gemälde, von einer Komposition geben? Wie unerspriesslich ist eine solche litterarische Stilübung!

Chopin hat nur sehr geringen Einfluss von aussen empfangen. Alles, was er geschrieben, ist recht eigentlich sein eigen. Sein Temperament und seine Nationalität, das waren die Urheber seines wunderbaren Genies! Unter den Musikern, die allenfalls auf ihn gewirkt, könnte man Bach, Hummel, Field anführen. Auch darf man Chopin nicht Vielseitigkeit verweigern, wie das oft geschieht. Er hat alle Stufen des Gefühls, alle Färbungen dargestellt: zart, melancholisch, erhaben, glühend, heldenmüthig, begeistert. — Haben Sie bemerkt, dass die reine Musik nichts Niederes, nichts Böses ausdrücken kann? (Mit Ausnahme der dramatischen Musik.) Freilich kann die Musik ordinär, banal, gemein sein . . . .

Wie edel, wie heroisch sind Chopins Polonaisen! Wie unendlich reich seine Gedanken, wie übersprudelnd ist seine Phantasie in den Balladen! Wie zart, wie weich und zugleich wie erschütternd sind seine Nocturnes! O, diese Nocturnes! Welch unendlicher Schmerz, welche Tiefe der Empfindung, welche Kraft, um unser Gefühl bis zur Verzweiflung, bis zur todesnahen Vernichtung hinabzudrücken! (Vergl. das erste Nocturno op. 27.) Wie wahr, wie hinreissend sind diese von Seufzern unterbrochenen Umarmungen! Wie innig fühlt man heraus, dass sein Herz blutet, dass seine Seele in Zärtlichkeit und Wonne zerschmilzt! Chopin war so fein besaitet, dass er tausend Dinge sah und fühlte, wo ein Andrer blind vorüberging. — Er erzitterte, wo ein Andrer nicht die Augen verzog, er litt unter Dingen, welche die meisten Menschen gleichgiltig lassen. Er war wirklich einer derjenigen, welche geboren werden, um die Freude und Wonne ihres Nächsten zu sein! Aber er zahlte diesen Vorzug mit unendlichen Schmerzen, mit einem frühzeitigen Tode! Das Genie beseelte ihn — es verzehrte ihn auch!

Soll ich zum Schluss mit Andern zugestehen, dass Chopin aus der Mode kommt? Wenn dem so wäre, so dürfte der Grund dafür leicht verständlich sein. Chopin ist das vollendete Gefühl, die unergründliche Seele. Das ist veraltet, man will nichts mehr davon wissen. Die jungen Musiker schreiben ihre Musik, wie man eine Mosaik zusammensetzt, aus lauter kleinen Stücken, sie komponiren nicht, sie dekomponiren, d. h. sie zersetzen! Nun, vielleicht wird Chopin sie dennoch überleben!

Zur Staatsprüfung der Musiklehrer in Oesterreich.

Zur k. k. Staatsprüfung für Musik werden Schüler zugelassen, welche das 18. Lebensjahr vollendet und in einem curriculum Vitae einen Nachweis ihrer allgemeinen und musikalischen Bildung geliefert haben. Die Prüfungen finden alljährlich an zwei Terminen, im November und Mai statt. Nachdem sich die Schüler zu einem oder dem andern Termin angemeldet, bekommen sie zur schriftlicher Beantwortung Fragen aus Pädagogik, Harmonielehre, und Geschichte der Musik zugestellt, welche Arbeiten sie dann an einem bestimmten Datum abzuliefern haben und die massgebend sind zur Zulassung oder Abweisung; ebenso erhalten sie zum Studium und Vortrag bei der Prüfung ein Werk von Bach, eine Sonate von Beethoven; oder Schubert etc. und ein Stück nach eigener Wahl. Bei der Prüfung selbst wird nebst den Skalen (einfach und in Doppelgriffen), Akkorden und der Wiedergabe der erlangten Stücke auch das à-vista Spiel und gewandtes Transponiren bis zu einer Terz auf- oder abwärts verlangt.

Ausserdem muss der Kandidat noch mündlich Fragen über pädagogisches Verfahren beantworten.

Bezüglich der Harmonielehre wird ausser der Beherrschung der Theorie verlangt: Modulieren am Klavier, Harmonisieren gegebener Melodien am Klavier, musikal. Diktat, Harmonisieren der Dur und Mollskalen.

In Geschichte der Musik eingehende Kenntniss dieses Gegenstandes, und kommen da Fragen wie nach den Tonarten und Widmungen dieser oder jener Symphonien, was geschah 5 Jahre vor und 5 Jahre nach Beethoven's Tod in musikal. Hinsicht? etc. häufig vor.

In pädagogischer Hinsicht wird eben eingehende Kenntniss in Didaktik und Methodik verlangt.

züglich der allgemeinen Bildung wird die Absolvirung der Bürgerschule oder einer Unter-Realschule, bezw. eines Untergymnasium's verlangt; über das Festsitzen dieses Wissens überzeugt sich der anwesende Prüfungskommissär (ein Landesschulinspektor) durch mündliche Fragen.

Ausser den Staatsprüfungen für Klavier sind solche für Gesang, Orgel und Violine.

Auf jeden Prüfungstag entfallen ungefähr 20 Kandidaten und auf jeden Kandidaten beiläufig eine Stunde Prüfungszeit; vormittags finden die theoretischen, nachm. die praktischen Prüfungen statt; geprüft wird in der Zeit von 8 Uhr bis 12 und von 1 Uhr bis 7 und nach Bedarf auch länger; die Kandidaten werden in allen bereits erwähnten Gegenständen geprüft und in der allgemeinen Bildung besonders aus der Weltgeschichte, Geographie, Naturlehre, Orthographie und Satzlehre etc. Als Themen zu

den schriftlichen Aufsätzen aus der Pädagogik führe ich an:

Was bedeuten die Klavierpedale und wann sind sie zu gebrauchen?

Wie wird dem Schüler Anleitung zur Bildung kleiner Vorspiele gegeben?

Welchen Vortheil gewährt dem Schüler das Auswendigspielen und wann ist der Gebrauch schädlich?

Was versteht man unter dem Ausdrucke Phrasirung?

Welche Vorbildung muss der Schüler haben um Beethoven's Sonate op. 14. spielen zu können?

Was versteht man unter gesangvollem Spiele, wie erreicht man dasselbe und welche Anwendung findet es?

Wie entwickelt man am besten und sichersten Kraft, Geläufigkeit und Nüancirungsfähigkeit der Finger?

Wie leitet man den Schüler zur Modulation an?

In wiefern bereiten die Beethoven'schen Sonaten dem Schüler beim Einstudiren technische Schwierigkeiten?

Welche Wege wählt die heutige Klavierpädagogik, um dem Schüler alle Anschlagsarten geläufig zu machen?

In welcher Beziehung steht die Kenntnis de. Musiktheorie zum Klavierunterrichte?

Welche sind die Gesetze des Fingersatzes und welche ausnahmsweise Veränderungen können dabei eintreten?

Was umfasst der richtige musikal. Vortrag und durch welche Studien wird er hervorgerufen?

Welche Folgen kann ein unrichtiges Ueben nach sich ziehen?

Wie wird das selbständige Erfinden kleiner Tonfolgen bis zum freien Fantasieren des Schülers angebahnt?

In welchem Verhältnis steht die Spieltechnik der Haydn- und Mozart-Sonaten zu jener Beethoven'scher Sonaten?

Welche Grundsätze sind für die Wahl eines guten Fingersatzes bestimmend?

Wie wird der Anschlag gebildet und welche Gattungen desselben giebt es?

Was versteht man unter Unabhängigkeit der Finger und wie ist dieselbe zu erreichen?

Wie wird die Taktfestigkeit des Schülers entwickelt?

Welche Ziele verfolgt die moderne Klavierpädagogik?

Wie ist eine gute Handhaltung zu erzielen?

Wie wird ein Schüler zum musikal. Denken angehalten?

Welchen Nutzen gewährt das Singen dem Klavierschüler?

Wie wird die Unterrichtszeit eingetheilt?

Welche Mittel giebt es, das rhythm. Auffassungs- und Empfindungsvermögen der Schüler zu wecken und weiter auszubilden?

Welcher Einfluss auf die Ausbildung des Klavierspielers ist dem Tonleiterstudium zuzuschreiben?

Was versteht man unter Tonsinn und wie wird derselbe geweckt und gefördert?

Welche Eigenschaften soll der Klavierlehrer besitzen, um als tüchtig zu gelten?

Wie ist die Wahl von Musikstücken für den Unterricht am zweckmässigsten einzurichten?

Was umfasst der Unterricht ausser der Entwicklung der technischen Fertigkeit?

Was umfasst der Unterricht vom Anfange bis zur Mittelstufe?

Wie soll der Lehrstoff dem Schüler möglichst fasslich und verständlich gemacht werden?

Was ist Rhythmus und was Takt? Welche Gattungen des letzteren sind gebräuchlich?

Wie sollen die Tonleitern geübt werden und genügen dieselben allein zur Ausbildung der Finger?

Worin besteht der Unterschied zwischen alter und neuer Schule?

Was ist unter dem Ausdrucke „musikalische Ornamentik" zu verstehen, welches sind die Bezeichnungen und wie werden dieselben ausgeführt?

Welche Verzierungen finden sich in J. S. Bach's Werken und wie sind dieselben auszuführen?

Welche Mittel sind zur Erweckung des Interesses und der Lust des Schülers am Unterrichte in Anwendung zu bringen?

Wie eignet sich der Schüler sicher und möglichst rasch die Notenkenntniss an?

etc. etc.

Zur mündlichen Beantwortung werden meistens Fragen gestellt über Ausführung und Erklärung von Verzierungen, Reihenfolge gewisser Studienwerke und der einzelnen Nummern daraus, Art und Weise, wie der Kandidat den Skalenbau, die Fingersatzregeln erklären würde, Analysen von Sonaten, Gehörbildung, Geschmacksbildung, Entstehung der Verzierungen, Klavierbau, die verschiedenen Mechaniken etc. etc.

Themen aus der Geschichte der Musik waren:

Die Reformation der Kirchenmusik durch Palestrina.

Was bedeutet Monteverdi f. die Musikgeschichte?
„ „ H. Schütz „ „ „
„ „ Lully „ „ „
„ „ Rameau „ „ „
„ „ Cherubini „ „ „
„ „ J. Haydn „ „ „
„ „ Spontini „ „ „
„ „ Méhul „ „ „
„ „ Berlioz „ „ „
„ „ Rossini „ „ „
„ „ Meyerbeer „ „ „
„ „ Weber „ „ „

Die neapolitanische Schule.

Die bedeutendsten französischen Opernkomponisten des 18. Jahrhunderts.

Desgleichen jene des 19. Jahrhunderts.

Entstehung und Entwicklung der französischen komischen Oper.

Händel und Bach — eine Parallele.

Die Reformation der Oper durch Gluck.

Gluck's Nachfolger in der Oper.

Die bedeutendsten Opernkomponisten (italien.) des 18. Jahrhunderts.

Desgleichen des 19. Jahrhunderts.

Gluck und Mozart — eine Parallele.
Mozart als Opernkomponist.
Die Symphonie bis zu Beethoven.
Beethoven als Symphoniker.
Wie entwickelte sich die Symphonie nach Beethoven und welche waren ihre Hauptmeister?
Die Verdienste J. S. Bach's und seiner Söhne um das Klavierspiel und die Klavierkomposition.
In welchen Formen war Mozart schöpferisch?
F. Schubert als Meister des Liedes.
Auf welchen musikal. Gebieten war F. Schubert schöpferisch thätig?
Die Entstehung des Oratoriums und seine Entwicklung bis auf Händel.
Händel als Oratoriumkomponist.
Wie entwickelte sich das Oratorium nach Haydn, und welche waren ihre Hauptmeister.
Mendelssohn und Schumann — eine Parallele.
Die bedeutendsten Klavierkomponisten des 18. Jahrhunderts.
Desgleichen des 19. Jahrhunderts.
Welche bedeutende Komponisten sind in Wien geboren und waren hier ansässig?
Welche Verdienste verdankt die Kunst der Instrumentation Berlioz und Liszt?
Die romantische Oper.
Begründung und Entwicklung der grossen Oper.
Die dramatischen Prinzipien R. Wagners.
Anton Rubinstein und Carl Löwe.

(Schluss folgt.)

Musikaufführungen.

Das alte Jahr schloss noch mit einer grossen Reihe von Musikaufführungen ab; vom 27. bis 30 Dezember fanden nicht weniger denn acht Konzerte statt, von denen nur eins zu den unbedeutenden gehörte. Der Violinist **Aldo Antonietti** wurde von seinem Lehrer Emile Sauret persönlich in die Oeffentlichkeit am 27. Dezember (Singakademie) eingeführt, vielleicht noch zu früh; denn obschon er von der ausgezeichneten Lehrweise Sauret's viel profitirt hat, ist er noch nicht so vorgeschritten, um einwandsfreie Leistungen zu bieten. Erheblich war der Mangel an Temperament. Am 28. Dez. führte sich wieder einmal Frl. **Felicia Kirchdorffer** mit einem Brahmsabend (Saal Bechstein), dem kein Geringerer als Joseph Joachim seine Unterstützung geliehen hatte, sehr vortheilhaft ein. Sie ist eine gediegene Pianistin, der man vor allem die Abschleifung eines zu harten Forte wünschen muss. Am gleichen Abend hatte in der Singakademie der bekannte Musikkritiker **E. E. Taubert** einen eigenen Kompositionsabend in grossem Stile arrangirt. Es wirkten u. a. der Philharmonische Chor (unter Herrn Siegfr. Ochs), das Holländer-Streichquartett, sowie Frau Sandow-Herms und der Kgl. Opernsänger Herr Sommer mit. Abgesehen davon, dass das Programm eine zu grosse Ausdehnung hatte, ist rein musikalisch zu sagen, dass der Schwerpunkt der Taubert'schen Kompositionsweise im vokalen Gebiete liegt. Seine Gesänge athmen mitunter ebenso grosse Charakteristik wie Tiefe der Empfindung und mit Feuer und Schwung weiss er ihnen ein höchst wirksames Relief zu geben. So kam es, dass einige der Gesänge mit Recht wiederholt werden mussten. In seinen Kammermusikwerken, die — wir hörten ein Streichquartett und ein Quintett für Klavier und Flöte, Klarinette, Fagott, Horn — allerdings der erstgenannten Art nicht ganz ebenbürtig sind, offenbart sich trotzdem ein sehr bemerkenswerthes Formgeschick sowie eine flüssige, frische Darstellungsgabe. — Ein anderer Komponist, und zwar ein ganz neuer, präsentirte sich auf Veranlassung des „Vereins zur Förderung der Kunst" am folgenden Tage im Saal der Kgl. Hochschule. Es war **Anton Beer**, von dem ich noch ein Klavierquartett hörte. Darnach zu urtheilen, scheint der junge Autor wohl berufen zu sein, dereinst eine Rolle zu spielen. Vorläufig aber vermochte ich irgend eine Eigenart nicht zu entdecken. Schöne Gedanken in schönem Gewande, aber stark sehr berühmten Mustern empfunden. Nun, kein Meister fällt vom Himmel und Herr Beer mag mit seinem neulichen Erfolge sehr zufrieden sein. — Am selben Abend konzertirte das ungewöhnliche Wunderkind, die kleine 11jährige **Paula Szalit** mit sensationellem Erfolge im Saale Bechstein. Diese Miniatur-Künstlerin hat vor ihren Prätendenten den grossen Vorzug, wahrhaft musikalisch zu sein und schon jetzt ein auffallendes Gefühlsleben zu entwickeln. Glückauf für die weitere Lebensbahn. — **Willy Treichler**, ein guter Violoncellist, stellte sich am folgenden Tage in der Singakademie vor und erntete vielen Beifall, der ihm ein Sporn für künftige noch bessere Leistungen sein wird. Das neue Jahr begann vielversprechend am 2. Januar mit einer Matinée im Saal Bechstein, die zwar privaten Charakter hatte, aber doch der Persönlichkeit wegen, der sie galt, ohne Zweifel verdient, der Oeffentlichkeit bekannt gegeben zu werden. Herr Prof. Dr. **Max Bruch**, der vielgenannte und verehrte Komponist, vollendete am 6. Januar sein 60. Lebensjahr. Aus diesem Anlass hatte Herr Hermann Wolff in seinem Saale eine grossartige Geburtstags-Vorfeier arrangirt, die an künstlerischer Ausbeute nichts zu wünschen übrig liess. Wirkten doch der Philharm. Chor (Siegfr. Ochs), das Halir-Quartett, die Damen Amalie Joachim und Teresa Carenno, sowie die Herren Sarasate und Josef Hoffmann mit. Selbstverständlich ist bei einer so illustren Zusammenstellung keine Kritik zu üben und eben nur das Faktum an sich zu konstatiren. Das zahlreich erschienene geladene Publikum klatschte dem Komponisten des unsterblichen G-moll-Violinkonzertes frenetischen Beifall. Am 5. Januar veranstaltete die Philharmonie noch eine öffentliche Feier, wobei u. a. Bruch's Es-dur-Symphonie unter seiner eigenen Leitung zu Gehör kam. Von den vielen anderen Konzerten, die wir noch in den ersten 10 Tagen des Januar hörten, seien folgende erwähnt.

Der wohl bekannte und sehr tüchtige Pianist Mayer-Mahr brachte sich am 3. Januar in der Singakademie wieder in gute Erinnerung. Er spielt verständig und sauber, ja wenn es angeht, wie z. B. in der mit dem vortrefflichen Geiger Herrn Anton Witek vorgetragenen II. Violinsonate Eduard Grieg's, mit hinreissendem Schwunge. Aber auch sein Solospiel wurde gut aufgenommen. Eine französische Kollegin, die Pianistin Frl. Jeanne Riss-Arbeau, die am 4. Januar im Saal Bechstein zum ersten Male in Berlin konzertirte, konnte nicht allzu viel Aufhebens von sich machen. Das zur selben Zeit in der Singakademie von Adela Herrmann und Gustav Lazarus gegebene Konzert musste leider versäumt werden, da an diesem Abend des Unterzeichneten symphonische Dichtung für grosses Orchester „Maria Stuart" in der Philharmonie zur ersten Aufführung gelangte und er als der Autor selbstverständlich dabei sein wollte. Der 6. Joachim-Quartettabend am 6. Januar in der Singakademie machte uns mit einem neuen, sehr tüchtig gearbeiteten Streichquartett op. 61 von Aug. Klughardt bekannt, bei dem nur auffällt, dass der früher so stark enragirte Lisztianer und Wagnerianer Klughardt sich inzwischen in einen zahmen Klassiker-Anbeter verwandelt hat. Ferner debutirten die Geschwister (?) Emilie und Gabriele Christmann nicht mit sonderlich viel Glück am 6. Januar im Saal Bechstein und Alfred Cortot in Verbindung mit Ed. Risler auf 2 Klavieren ebenda am 8. Januar. Ueber Cortot lässt sich erst nach seinem demnächst stattfindenden Solisten-Abende Näheres sagen. So gut wie nichts Neues ist dagegen von den Konzerten der Herren Eugen Gura, Conrad Ansorge, der Frau Teresa Carenno (3., 5. und 7. Januar), sowie von dem II. Abonnementskonzert Zajic-Grünfeld (8. Januar) zu sagen. Alle vier haben ihr bestimmtes Publikum, das auf sie schwört. Ausser dem vortrefflichen Pianisten José Vianna da Motta, der wie immer guten Erfolg hatte, seien zum Schlusse noch die V. Symphonie-Soirée der Kgl. Kapelle am 7. Januar und das VI. grosse Philharmon. Konzert am 10. Januar genannt. Die Kgl. Kapelle unter Dr. Muck hatte ausser Berlioz' Ouverture „Der Corsar", die den grossen Franzosen nicht im allergünstigten Lichte zeigt, und Beethoven's „Fünfter" noch Raff's köstliche Wald-Symphonie ins Programm aufgenommen, und dies sei ihr hiermit hoch angerechnet. Das Philharm. Konzert erfreute sich der Mitwirkung Eugen d'Albert's, der Beethoven's G-dur-Klavierkonzert und Liszt's „Variationen über Dies irae" mit Einschränkungen sehr gut spielte. Als reine Orchesterstücke hatte Herr Nikisch Schumann's Genoveva-Ouverture, sowie Tschaikowski's grandiose Symphonie pathétique ausgewählt, die zu fascinirender Wiedergabe gelangten.

Als Kuriosum sei endlich erwähnt, dass eine neue Quartett-Vereinigung unter Anführung des Prof. Waldemar Meyer am je 2. und 4. Sonntage der Monate Januar, Februar und März Après-midi-Konzerte um — 3 Uhr Nachmittags in der Singakademie veranstaltet. Obschon das erste dieser Konzerte am 9. Januar gut ausfiel und viele Zuhörer zu dieser ungewöhnlichen Zeit nach dem Konzertsaal gelockt hatte, glaube ich an die Weiterführung dieses Unternehmens nicht recht. Die Presse verlangt schliesslich auch ihre Ruhezeit und darauf hat sie ein ganz entschiedenes Recht. Sie wird sich daher wahrscheinlich von diesen Konzerten fernhalten. Dr. Paul Erte.

* * *

Ueber eine sinfonische Dichtung unseres verehrten Mitarbeiters, des Herrn Dr. Paul Ertel, welche vor kurzem in einem philharmonischen Konzerte zur Aufführung gelangte, äussert sich die Voss. Ztg.:

In seinem populären Sinfoniekonzerte führte gestern das philharmonische Orchester ein neues Werk auf, eine sinfonische Dichtung für grosses Orchester von Paul Ertel. „Maria Stuart" ist sie betitelt, nach Schillers Drama ist ihr Inhalt gestaltet. Sie gehört zu jener Kategorie von Programmmusik, deren Daseinsberechtigung sich nicht ohne weiteres nachweisen lässt, weil in ihr der schildernden Kraft der Musik Aufgaben gestellt werden, die sie nicht zu lösen vermag. Abgesehen von diesem Punkte, über den es sich streiten liesse, ist das Werk, von rein musikalischem Standpunkte aus betrachtet, eine sehr beachtenswerthe tüchtige Arbeit, die eine grosse Geschicklichkeit des Autors verräth, seine Gedanken in ein wirksames orchestrales Gewand zu kleiden. Alles klingt gut, manches charakteristisch und apart, besonders gegen den Schluss hin, der sich zu einer stimmungsvollen Apotheose zuspitzt. Das Werk, dessen sich Herr J. Rebicek mit aller Sorgfalt angenommen hatte, fand lebhaftesten Beifall des zahlreichen Auditoriums, für den sich der Komponist persönlich bedankte.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Irrthümlich habe ich berichtet, dass die Instrumente der Firma Blüthner auf der Ausstellung in Guatemala den grossen Preis erhalten haben. Nicht durch den grossen, sondern durch den ersten grossen Preis, gleich denen der Firma Bechstein sind sie ausgezeichnet worden.

— Hans von Bronsart hat sein Amt als Präsident des „Allgemeinen deutschen Musikvereins" plötzlich niedergelegt. Einstweilen verlautet über die Nachfolgerschaft Bronsart's noch nichts Bestimmtes.

— Der Kgl. Musikdirektor Herr Ludwig Hoffmann erhielt den Titel als Kgl. Professor, Herr Karl Mengewein den eines Kgl. Musikdirektors.

— Am 2. Januar fand in der Lutherkirche ein von Professor Richard Schmidt veranstaltetes geistliches Konzert statt, in welchem Mstr. Hamlin

Hunt aus Quensei (Amerika), ein Schüler von Franz Grunicke, die Solostücke für Orgel ausführte. Er spielte die grosse g-moll-Fuge von J. S. Bach, Sonate a-dur von Mendelssohn und a-moll von Rheinberger derart künstlerisch, dass Prof. Schmidt ihn sofort für ein zweites Konzert engagirte, welches am 6. Februar in derselben Kirche stattfinden wird.

— Die Gefängnisstrafe des Hofpianisten Georg Liebling ist in eine Geldstrafe von 500 Mk. umgewandelt worden.

— Eine neue Musikzeitung: „Die Musikwelt" unparteiisches Wochenblatt für die Interessen der Musik und Musiker, erscheint seit dem 1. Jan. unter Redaktion des Herrn Hermann Genss.

— Der Musikkritiker der „Berliner Neuesten Nachrichten" Herr Paul Moos hatte über eine auswärtige Sängerin seinen Bericht geschrieben, und war nicht wenig überrascht, als er andern Tags ungefähr das Gegentheil von dem in der Zeitung gedruckt fand, was er geschrieben und unterzeichnet hatte.

Das Urtheil des Herrn Moos lautete übereinstimmend mit dem anderer Kritiker;

„Frau Ende-Andriessen liess sich bereit finden, in die Bresche zu treten. Eine Probe hat wohl nicht stattgefunden und so musste man sich mit dem begnügen, was der Augenblick bot. Die Arie der Leonore aus „Fidelio" missglückte. Zum Theil wurde sie bis zur Unkenntlichkeit verschleppt, zum Theil durch Detoniren und wenig noblen Gebrauch der Stimmregister getrübt. Doch kann nach dieser einen Probe ein abschliessendes Urtheil über das Können der Frau E. A. selbstverständlich nicht gefällt werden".

Aus diesen Worten hat der Chef-Redakteur Herr Jacoby eigenmächtig die folgenden gemacht, und unter der Chiffre des verantwortlichen Referenten P. M. erscheinen lassen:

„Frau Ende-Andriessen aus Frankfurt a. M. liess sich in dankenswerther Weise in letzter Stunde bereit finden. Wir hoffen, die guten Erwartungen, die das gestrige Auftreten der sympatischen Künstlerin nach der nächtlichen Reise erweckte, bei anderer Gelegenheit bald gerechtfertigt zu finden."

Herr Moos, der nicht wusste, von wem die Aenderung herrührte, rief den Schutz des Chef-Redakteurs, Herrn Jacobi, gegen eine derartige Vergewaltigung an, und erhielt von diesem den Bescheid, dass er „von einer der Dame wie der Zeitung gleich nahestehenden Seite gebeten worden sei, in der Kritik möge dem Umstande, dass Frau E. A. in letzter Stunde und unter Nachtfahrt in Berlin eingesprungen war, Rechnung getragen werden." Im Uebrigen sei der Chef-Redakteur die maassgebende Instanz, deren Urtheil sich jeder Mitarbeiter der Zeitung ohne Ausnahme, sobald es für das Blatt angemessen ist, zu fügen habe. Herr Moos wies darauf die Zumuthung, sein Urtheil von Jemand korrigiren lassen zu sollen, der das Kritisirte nicht einmal aus eigener Wahrnehmung kenne, von sich ab, und als Herr Jacobi abermals prinzipiell seinen Standpunkt mit der Wahrnehmung „ernsterer Interessen der Zeitung" vertheidigte, legte Herr Moos sein Amt als Musikberichterstatter der „Berl. Neuesten Nachrichten" nieder.

An Stelle des Herrn Moos ist Herr Prof Dr. Reimann als Musikreferent der „Neuesten Nachrichten" getreten. Wie ein Musiker vom Rufe des Herrn Prof. Dr. Reimann sich der Gefahr aussetzen kann, tadelnde Kritiken von einem musikunkundigen Redakteur in ihr Gegentheil verwandelt zu sehen, ist mir unbegreiflich. — Es ist eine schöne Sache um den Corpsgeist unter den Musikern.

— Ein Notenskizzenbuch von Mozart, dessen Vorhandensein bisher ganz unbekannt war, ist neuerdings in Berlin ans Licht gekommen. Das Skizzenbuch stammt, wie die Aufschrift vom Vater Mozarts besagt, aus London vom Jahre 1764. Es ist ein kleiner Band in Queroktavformat, dessen 42 Blätter ganz mit Kompositionsentwürfen von der Hand des damals achtjährigen Knaben angefüllt sind. Das hochinteressante Werk befand sich bisher in Privatbesitz und ist neuerdings vom Eigenthümer dem Vorstand der Berliner Mozartgemeinde zur Einsicht überlassen worden. Nach der erfolgten sorgfältigen Prüfung ist die Echtheit des kostbaren Schatzes vollkommen festgestellt. Da sich unter den Entwürfen sehr viele reizende musikalische Stücke befinden, wird die Bekanntmachung dieser Skizzen einen überraschenden und wichtigen Beitrag zur Entwickelungsgeschichte des wunderbaren Genies liefern. Das demnächst — im Laufe des Januar — erscheinende fünfte Heft der von Prof. Rudolph Genée für die Mitglieder herausgegebenen „Mittheilungen für die Mozartgemeinde in Berlin" (E. S. Mittler u. Sohn) wird in einer besonderen Musikbeilage eine grosse Anzahl dieser Notenskizzen, theils in Notendruck, theils in Facsimilirungen der Originalhandschrift, zur weiteren Kenntniss bringen.

— Der Phonograph war bisher die vernachlässigste Erfindung Edisons; während alle anderen vielfache Anwendung in der Technik und Wissenschaft fanden, blieb diese an und für sich äusserst hervorragende Erfindung bisher fast völlig unbenutzt und scheint nach Mittheilung des Patentbureaus von H. & W. Pataky in Berlin auch kaum Aussicht vorhanden, dass sie sich bald zu weiterer Bedeutung erheben wird. Ueber eine sehr moderne und sehr praktische Anwendung des Phonographen wird nun folgende fast unglaubliche Geschichte aus London berichtet: Danach hatten eine Reihe von engagementslosen Sängerinnen das Metall ihrer Kehlen der phonographischen Platte anvertraut und dieselbe nebst Photographie und Bewerbungsschreiben an die Direktoren geschickt. Dort wurden die Stimmen reproduzirt und mehrere der erfinderischen Damen fanden auf der Stelle Engagement. Der Besitz eines Phonographen pflegt sonst nicht zu den nothwendigen Requisiten eines Theaterbüreaus zu gehören.

— Dem Konzertmeister Prof. Edmund Singer, Vorstand des Stuttgarter Tonkünstler-Vereins ist von S. M. König Carol von Rumänien das Offizierkreuz des Ordens der Rumänischen Krone verliehen worden.

— Es verlautet, dass der erkrankte Berliner Hofkapellmeister Hr. Weingartner nach erfolgter Genesung nicht wieder in sein Amt zurückkehren sondern sich nur dem Konzertdirigiren widmen werde, wozu er ja dann auch die gehörige Zeit finden wird.

— In London hat sich ein aus Mitgliedern der angesehensten künstlerischen und schriftstellerischen Kreise bestehendes Komité gebildet, das sich zur Aufgabe gestellt hat, für das in Hamburg projektirte Brahms-Denkmal thätig zu sein und die Verehrer des Meisters in ganz England aufzufordern, die schöne Aufgabe, die sich das Hamburger Komité gestellt hat, nach Kräften zu fördern. — Bei dieser Gelegenheit sei noch bemerkt, dass die Zeichnungen in Hamburg selbst den erfreulichsten Fortgang nehmen.

— Leon Carvalho, der Direktor der Komischen Oper in Paris, ist gestorben. Ursprünglich war er Sänger und Schauspieler, ohne jedoch Hervorragendes zu bieten. Im Jahre 1855 wurde er Direktor des arg verfahrenen Théâtre lyrique, und hier zeigte er sein eigentliches Talent, das des geborenen Theaterdirektors. An seinen Erfolgen daselbst hatte seine Gattin, Caroline Felix-Miolan, den grössten Antheil, da sie als Sängerin eine erste Kraft war und dem Theater grosse Zugkraft sicherte. Die Komische Oper leitete Carvalho seit 1876.

— Die Verlagshandlung Bosworth & Co., Leipzig, London, Paris, erwarb mit allen Rechten und für alle Länder ein hochinteressantes Werk von Arthur Sullivan, betitelt Bal Masqué, Suite caractéristique für Orchester.

— Die Firma Schiedmayer & Soehne, Hofpianofabrik in Stuttgart (gegr. 1781) errang auf der Queensland International Exhibition 1897 eine goldene Medaille als ersten Preis.

— Der Fr. Luckhardt'sche Musikverlag in Leipzig ist mit dem von demselben herausgegebenen „Centralblatt für Chor- und Sologesang" in den Besitz von Jul. Feuchtinger in Leipzig und Metz übergegangen.

— Das neueste Oratorium des Hrn. Prof. Dr. Lorenz in Stettin, „Die Jungfrau von Orleans" betitelt und textlich fast durchweg dem Wortlaut des Schiller'schen Dramas entsprechend, ist unlängst durch den dortigen Musikverein, dessen Dirigent der Komponist ist, mit grösstem Erfolg zur Aufführung gekommen. Es ist dem Komponisten zu wünschen, dass seine Werke auch ausserhalb seines künstlerischen Wirkungskreises zur Anerkennung gelangen möchten!

— Der von der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien für das Jahr 1897 ausgeschriebene Kompositionspreis im Gesammtbetrage von 1000 fl. wurde von dem unter dem Vorsitze des Gesellschaftspräsidenten Sr. Excellenz Freiherrn von Bezecny zusammengetretenen Preisgerichte den Herren Alexander Zemlinsky für eine Symphonie in B-dur und Robert Gound für eine Symphonie in G-moll im Betrage von je 500 fl. zuerkannt. An der Preisbewerbung hatten sich 10 Komponisten betheiligt und bestanden die Konkurrenzwerke aus 3 Symphonien, 1 Oper, 1 Orchester-Suite, 1 symphonischen Dichtung, 1 Konzert für Klavier mit Orchesterbegleitung, 1 Konzert für Harfe mit Orchesterbegleitung, 1 Ouvertüre und 1 Klavier-Sonate. Die Gesellschaft ersucht die Bewerber, ihre Werke unter Bezeichnung der Gattung und Motti im Gesellschaftsarchiv gefälligst abholen lassen oder die Zusendung unter Angabe eines Bestimmungsortes beim Sekretariate zu veranlassen.

— Die Hofopernsängerin Fräulein Jda Hiedler ist am Sonnabend nach der Aufführung des „Freischütz" zur Kammersängerin ernannt worden, was ihr der Kaiser persönlich mittheilte. Frl. Dietrich, sowie die Herren Sommer, Stammer und Mödlinger und einige andere Mitwirkende wurden durch die Ueberreichung von Brochen und Nadeln ausgezeichnet.

— Das Oratorium „Prometheus" von Heinrich Hoffmann wurde am 19. v. M. in Prag zum ersten Male gegeben und hatte, wie von dort berichtet wird, einen sehr starken Erfolg. Die glänzende Instrumentation, die von jeder Effekthascherei frei ist, und die vortreffliche Behandlung der Singstimmen reihen das Hofmann'sche Werk dem Besten an, was in den letzten Jahren in dieser Richtung komponirt wurde.

Eydtkuhnen. In Anerkennung für den Bau einer Drehorgel wurde dem Sohne eines hiesigen Tischlermeisters die Berechtigung ertheilt, als Einjährig-Freiwilliger auf Staatskosten seiner Militärpflicht zu genügen. Der junge Mann, der sich aus eigenem Antriebe mit dem Bau dieses Kunstwerkes beschäftigte, hatte hierfür nicht die geringste Vorbildung genossen.

Koburg. Der Klaviervirtuose Karl Pohlig ein Schüler Liszt's, ist an Stelle August Langert's, des Komponisten der Opern „Die Fabier," „Dornröschen„ etc., zum Kapellmeister ernannt worden.

Bücher und Musikalien.

Der Verlag von Breitkopf & Härtel versendet einen neuen Katalog, der, fein und zierlich ausgestattet, ein nach Gruppen und Stufen geordnetes Verzeichniss seiner „Klavier-Bibliothek“ enthält. Eine Auswahl der Stücke dieser „Neu-Ausgabe“ liegt uns dazu vor. Im Verzeichniss selbst finden wir die Werke sorgsam nach Gruppen geordnet und zwar: I. „Unterrichtswerke“, Schulen, Studienwerke und instruktive Sammlungen, II. „Vortragsstücke“, Sonaten, Variationen Fantasien, Suiten u. s. w. in 14 Unterabtheilungen, endlich III. „Bearbeitungen“. Durch Buchstaben ist bei jedem Werk der Schwierigkeitsgrad nach 9 Stufen geordnet angegeben. Die Werke erscheinen ausserdem als Heft-, Nummer- und Bandausgabe. Die Preise sind zum grössten Theil herabgesetzt, der Grundpreis einer Nummer ist 30 Pf., eines Bandes 1 Mk. In weissen und lichtblauen Umschlägen mit reizendem, feinem Arabeskenwerk verziert, bieten die Werke schon im Aeusseren einen künstlerischen, das Auge befriedigenden Anblick, im Gegensatz zu den vielen fratzenhaften Titelblättern, die uns in letzter Zeit vorlagen. Dieser äusseren Ausstattung vereint sich der schöne, klare Druck auf festem weissen Papier. Was uns von der Neuausgabe vorliegt, sind Stücke von Schumann, Jadassohn, Klavierkonzerte und Kadenzen von Mozart, Bearbeitungen aus Bach's Kammermusikwerken u. s. w. Aus der Breitkopf & Härtel'schen Ausgabe: „Unsere Meister“, liegen uns drei Bände vor: „Couperin, Cherubini und Wagner“. — Im gleichen Verlage sind ferner erschienen:

S. O. Armand op. 7. Zwei leichte Sonatinen ohne Oktavenspannung, op. 11. Sechs Kinderstücke für Pianoforte und Violine.

Beide Werke sind beim Anfangsunterricht gut zu verwerthen.

A. Löschhorn, op. 199: Fünf Charakterstücke, op. 200: Vier Klavierstücke Ed. Bote & Bock, Berlin.

Eine Reihe höchst feinsinniger, klangvoller Klavierstücke, die wir allen besseren Klavierspielern zur Beachtung empfehlen. Op. 199 enthält: No. 1 „Menuett“, graziös und anmuthig, mit ruhigem klangschönen Mittelsatz, No. 2 „Intermezzo“, feine muntere Passagen, von sinnendem Gesang unterbrochen, No. 3 „Albumblatt“, ein reizendes kleines Mosaikbild, No. 4 „Scherzino“, flotte Terzen-Staccati, im Mittelsatz wieder eine ruhige Kantilene, die in gewandter Führung durch kräftige Oktavengänge wieder in das Hauptthema zurückleitet; No. 5 „Capriccietto“, ein neckisches Motiv, das ungestüm aus der Tiefe zur Höhe und ebenso zurück zur Tiefe flieht. Op. 200 enthält: „Gavotte, Menuett, Valse sentimentale und Novellette“, jedes einzelne Stück gleichfalls charakteristisch in Motiven und Rhythmen und interessant durch geschickte Verwebung gegensätzlicher Themen. Durch ihren melodischen Reichthum, feine vornehme Harmonisirung und einen überaus geschickten fliessenden Klaviersatz zeichnen sich auch diese neuesten Werke des bekannten Komponisten aus, wir können sie auf's Wärmste empfehlen. —r.

G. Eggeling: Musikalisches Nachschlagebuch. F. V. Vieweg, Quedlinburg.

In dem kleinen Werke sind zusammengestellt: Die wichtigsten Fremdwörter, Abkürzungen. Zeichen, Verzierungen, Kunstformen, Intervalle, Schlüssel, die Instrumente, Tonumfang der verschiedenen Stimmen u. s. w. Es ist alles in knappster Form, aber klar und fasslich dargestellt und dürfte damit seinen Zweck, ein handliches Nachschlagebuch zu sein, aufs Beste erfüllen. A. M.

J. S. Shedlock: Die Klavier-Sonate, ihr Ursprung und ihre Entwicklung. Aus dem Englischen übersetzt von Olga Stieglitz. Berlin, Carl Habel.

Der Verfasser schickt seinem speziellen Thema über die „Klavier-Sonate“, die, soweit dokumentlich nachweisbar ist, von Kuhnau's Sonate in B, 1695, ihren Ausgang nimmt, eine Einleitung voraus, welche frühere Tonstücke bespricht, die den Namen Sonate führen, reiht daran die Violinsonaten Corelli's und seiner Zeitgenossen und geht dann in einem besonderen Kapitel zu Johann Kuhnau und seiner Thätigkeit über. Kuhnau hatte seiner ersten, der obenerwähnten Sonate, die Worte hinzugefügt: „Warum sollte man auf dem Klavier nicht eben, wie auf anderen Instrumenten, dergleichen Sachen traktiren können“. Diese früheste Sonate ist viersätzig, die Form erinnert noch wenig an das, was wir heut unter Sonatenform verstehen, dennoch sind im ersten Satz bereits zwei Themen angedeutet und der dritte ist in einer neuen Tonart gesetzt, wodurch sich das Musikstück merklich von der „Suite“ unterscheidet. Merkwürdig sind Kuhnau's sechs „Bibelsonaten“, in welchen wir regelrechte Programmmusik finden; der wackere alte Meister hat seinen Tonstücken lange ausführliche Erzählungen vorausgeschickt und genau ausgesprochen, was er durch seine Musik ausdrücken will. Durch ausführliche Besprechung dieser Bibelsonaten hat sich der Autor ein besonderes Verdienst erworben. Von Kuhnau's Zeitgenossen, dem berühmten Orgelspieler Pasquini, erfahren wir, dass er Sonaten für zwei Klaviere geschrieben hat; der Autor spricht die Vermuthung aus, dass Pasquini, wenn die Sammlung seiner Stücke auch erst drei oder vier Jahre später nach Kuhnau's veröffentlichten Sonaten erschien, trotzdem in Bezug auf die Klaviersonate dem deutschen Meister vorangegangen ist, weil er der Aeltere war. Bei späterer Besprechung der vierhändigen Sonate spricht der Autor die Vermuthung aus, dass eine Sonate in C-dur von J. C. Bach, dem sogenannten englischen Bach, vielleicht die älteste ihrer Art sei; dem möchten wir hinzufügen, dass die Berliner Bibliothek das Autograph einer vierhändigen Sonate von Joh. Christoph Friedrich Bach, dem Bückeburger

und älteren Bruder besitzt, die vielleicht noch älter ist; es ist ein in zwei Sätzen, A-dur, flott und lebendig geschriebenes Musikstück, bei dem man viel lebhafter an Mozart's späteres Schaffen erinnert wird, als bei den oft recht zopfigen Sonaten Ph. Em. Bach's. Die Untersuchung und Durchforschung der Sonaten dieses Meisters und einiger seiner Zeitgenossen bilden die Fortsetzung des Werkes; der Autor legt den Schwerpunkt seiner Aufgabe darin, den Entwickelungsprozess, das Werden und Wachsen zu verfolgen; so untersucht und durchforscht er die Werke nach Form und Inhalt, nach Tonalität und Modulation, nach der Vielheit und Gruppirung ihrer Sätze, auf ihren melodischen Gehalt und Gruppirung der Themen u. s. w., erläutert es durch Notenbeispiele; — man folgt seinen klaren, auf tüchtigen Studien beruhenden Auseinandersetzungen mit grossem Interesse. Seine ferneren Untersuchungen führen über Haydn, Mozart, Beethoven bis in die neueste Zeit hinein; wir können es hier nur erwähnen, da eine eingehendere Besprechung den Raum überschreiten würde. Erwähnenswerth ist noch ein Kapitel über „Die Sonate in England“, die dem Historiker manche Anregung bietet. Das Buch ist das Beste und Eingehendste, was wir über das Thema „Sonate“ besitzen.

Carolus Agghásy: op. 27, Quatre Caprices en Octaves. Breslau, Jules Hainauer.

Tüchtig gearbeitete Stücke, die sich vortrefflich zu Oktavenstudien eignen und mit diesem praktischen Nutzen zugleich die Freude glänzender Vortragsstücke verbinden.

H. van Gael: op. 46, Le Palmier. Six petits morceaux faciles.

—: op. 54, Le Laurier. Six feuilles d'Album. Bruxelles, Schott frères.

Sowohl unter dem „Palmenbaum“, wie unter dem „Lorbeerzweig“ verbergen sich eine Reihe höchst simpler Kinderstücke, die nach keiner Richtung sich über das Niveau der Alltäglichkeit erheben.

Charles Gounod: Aufzeichnungen eines Künstlers. Autorisirte Uebersetzung aus dem Französischen von E. Bräuer. L. Frankenstein, Breslau.

Charles Gounod erzählt uns im vorliegenden Werke aus seiner Jugend und seiner Studienzeit. Wir lernen sein Elternhaus kennen, seine Mutter, die, nach dem frühen Tode des Gatten, von ihm als eine Frau von seltener Thatkraft und Herzensgüte geschildert wird. Wir begleiten ihn durch das Lyceum und bei seinen Studien, die ihm den grossen Preis von Rom erwarben, pilgern mit ihm durch Italien, Deutschland und zurück nach Frankreich zu seinen Künstlererfolgen. Es ist ein liebenswürdig geschriebenes Buch, das weniger durch bedeutsame spannende Ereignisse oder geistvolle Schilderungen fesselt, als durch die schlichte anmuthige Weise, mit der es erzählt ist; wir lernen in Charles Gounod, neben dem Künstler, auch den liebenswerthen Menschen, den guten Sohn kennen, der auch als gereifter Mann noch mit gleich unbegrenzter Liebe und Dankbarkeit an der Mutter hängt. Eine Anzahl Briefe und einige kleine selbstständige Essays und Kritiken vervollständigen das Buch, welches als fesselnde und belehrende Lektüre warm empfohlen werden kann. *A. M.*

Anregung und Unterhaltung.

Ich erhalte folgende Zuschrift:

Sehr geehrter Herr Redakteur! Sie haben in Ihrer geschätzten Zeitschrift schon so oft Ihre Stimme für das Wahre und Rechte erhoben, vielleicht sprechen Sie auch einmal ein kräftig Wörtlein gegen eine Unsitte, die in den Schulen geübt wird. Angeregt durch den Vorschlag des Herrn William Wolf im Musiklehrer-Verein, war ich willens, als mir neue kleine Schülerinnen angemeldet wurden, es einmal nach seiner Methode des Notenlehrens zu versuchen. Aber meine jungeGesellschaft verkündete mir sogleich, dass sie die Noten bereits in der Schule gelernt hätten und nun kam Folgendes zu Tage: (Ich bemerke gleich noch, dass die Kinder eine der vornehmsten Schulen des Westens besuchen) „Wir lernen die Noten nach Verschen.“ Ich forderte sie auf ihre „Verschen“ aufzusagen und nun schnurrte es im Chorus:

Für die Liniennoten:

„**E**s **g**eht **h**urtig **d**urch **F**leiss“

Für die Raumnoten:

„**F**ritz **a**ss **C**itronen-**E**is“.

Bei den Bassnoten wird das erste Wort fortgelassen und ein neues angehängt:

„**G**eht **h**urtig **d**urch **F**leiss **a**lles“

und

„**A**ss **C**itronen-**E**is **g**ern“;

Für die Reihenfolge der Kreuze:

„**F**ünf **C**hinesen **g**ingen **d**urch's **A**quarium“;

Für die Reihenfolge der B-Tonleitern:

„**F**rida's **b**eide **E**sel **a**ssen **d**ürres **G**ras“

und so weiter. Kann es etwas Geschmackloseres geben und möchten Sie gegen solchen Unfug nicht einmal das Wort ergreifen?

Eine junge Lehrerin.

Ich gebe den Brief hier ohne Kommentar wieder, weil die Unsinnigkeit des Verfahrens durch die nackte Thatsache genügend gekennzeichnet wird. *E. B.*

* * *

Zur Genealogie Carl Maria von Webers.

Ueber die Abstammung des berühmten Komponisten wird dem „Frankf. Conversationsblatt“ aus

Hildesheim Folgendes geschrieben: Franz Anton von Weber, der Vater Carl Maria's, Lieutenant bei der Garde zu Pferde des Kurfürsten von der Pfalz, kam durch Verwendung seines Chefs, des Generalmajors Ignaz von Weichs, Herrn zu Sarstedt und Ahrbergen, den Clemens August, Kurfürst von Köln und Fürstbischof von Hildesheim, zu seinem geheimen Rath und Drosten zu Steuerwald ernannte, im Jahre 1757 nach Hildesheim und wurde in dem fürstbischöflichen hildesheimischen Staatsdienst aufgenommen, mit der Anwartschaft auf die beiden Stellen des im selben Jahre verstorbenen Hofkammerraths und Amtmanns zu Steuerwald, Johann Ferdinand von Fumetti. Von da datirt die Bekanntschaft Franz Anton von Weber's mit dessen einziger Tochter, der Maria Anna von Fumetti, die er auch am 13. Februar 1758 ehelichte; seine Einführung als Amtmann zu Steuerwald erfolgte am 12. Juli und einige Wochen nachher seine Vereidigung als Hofkammerrath. Von Jugend auf leidenschaftlicher Musiker und wahrer Virtuose auf der Geige, seinem Lieblingsinstrumente, setzte er auch in diesem neuen Wirkungskreise seine musikalischen Studien fort. Er trieb sie in dem Umfange, dass er die Geige selbst auf seinen Spaziergängen mit sich trug und schliesslich sogar seine Amtsgeschäfte in solchem Grade vernachlässigte, dass eine Stockung darin eintrat, die ihm die Ungnade seines Fürsten und Differenzen mit dem Domkapitel zuzog, deren Folge die Enthebung von der Stelle als Amtmann zu Steuerwald war. Kurze Zeit danach, Ende des Jahres 1768, legte er auch das Amt des Hofkammerraths nieder. Von da an lebte Franz Anton von Weber als Privatmann, lediglich seiner Neigung für Musik folgend, in Hildesheim, bis er im Jahre 1773 als Kapellmeister nach Eutin berufen wurde. Nach den Pfarrbüchern von St. Godehard in Hildesheim schenkte ihm seine Gattin Maria Anna von Fumetti in Hildesheim acht Kinder, drei Söhne und fünf Töchter, von welchen ersteren zwei und den letzteren vier den Vornamen Maria trugen; Carl Maria von Weber wurde ihm aber erst in Eutin am 18. September 1786 geboren.

* * *

Orientalische Weisheitssprüche.

Freue dich nicht, wenn dein Feind fällt, und nicht frohlocke dein Herz, wenn er strauchelt. Damit der Herr dies nicht sehe und Missfallen daran finde, denn Er wendet seinen Zorn von dem Gefallenen ab.

* * *

Wer ist weise?
Der da lernt von Jedermann.
Wer ein Held?
Der sich selbst bezwingen kann.
Wer ist reich?
Der froh geniesst der Hände Fleiss.
Wer geehrt?
Der Andre auch zu ehren weiss.

* * *

Geniess', mein Sohn, auf deinen Wegen
Getrost der Lust an Baum und Feld,
Es nimmt's der Herr wie Dank entgegen,
Wenn du dich freuest seiner Welt.

Doch fesselt dich mit ernstem Mahnen
Die Wissenschaft auf ihrer Spur,
So weiche nicht von ihren Bahnen,
Ruf' nicht: „wie schön ist Wald und Flur!"

Ganz sollst du dich der Sache weihen,
Denn warnend in der Schrift es heisst:
Wer sich beim Studium lässt zerstreuen,
Versündigt sich an seinem Geist.

(Uebersetzt von Dr. Kristeller.)

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Der Berliner Tonkünstler-Verein hielt am Montag, den 3. Januar seine erste Sitzung im neuen Jahre im Norddeutschen Hof, Mohrenstrasse 20, ab. Der grössere Theil des Abends war mit musikalischen Vorträgen ausgefüllt, zu denen eine zahlreiche Versammlung von Gästen, Damen und Herren, sich eingefunden hatte. Herr J. Maschek trug zunächst auf einem von Herrn Kommerzienrath J. L. Duysen gütigst zur Verfügung gestellten Konzertflügel eine Gavotte von d'Albert und Rhapsodie No. 12 von Liszt vor. Sodann sang Frau Marie Kornatis eine Arie aus „Samson und Delila" von Saint-Saëns, ferner 3 Lieder: „Frühlingsfahrt" von R. Schumann, „Neue Liebe" von A. Rubinstein und „Ganz leise" von Hans Sommer. Auf dem Klavier begleitete Herr Irrgang. Wir wollen nicht verfehlen, an dieser Stelle der Sängerin unseren besonderen Dank für den meisterhaften Vortrag der 4 Gesänge auszusprechen. Frau Kornatis verfügt über einen sehr modulationsfähigen Sopran und trug sowohl die Arie als auch die 3 Lieder mit grosser Wärme und vielem Geschmack vor.*) Ein Streichquartett in G-moll von Oscar Pasch beschloss die musikalischen Vorträge und wurde von den Herren Königlichen Konzertmeister Professor Fritz Struss und den Königlichen Kammermusikern, Getwald, Köncke und Lüdemann in vollendeter Weise gespielt. Das Quartett besteht aus 4 Sätzen: a) Allegro con brio, b) Adagio molto, c) Scherzo, d) Allegro molto und fand grossen Beifall. Das frische Scherzo wurde mit besonderem Beifall aufgenommen und musste wiederholt werden.

Herr Rich. J. Eichberg hielt nach diesen musikalischen Genüssen noch einen interessanten Vortrag über: „Beziehung zwischen Musik und Sprache." In den einleitenden Worten sprach Herr Eichberg über ein Werk von Victor Hugo: Ruy Blas, in dem der Verfasser von dreierlei Publikum bei jedem Kunstwerk redet, nämlich 1. dem Kenner, 2. der grossen Masse und 3. den Frauen. Der Kenner verlangt Charakter, die grosse Masse Handlung und die Frauen Leidenschaft. Besitze ein Kunstwerk diese drei Eigenschaften, so habe es Anspruch, populär zu werden. Herr Eichberg hat nun diese Ansicht Victor Hugo's auf die Musik übertragen. Hat ein Musikstück nur Feinheiten, so ist es eine Studie, hat es nur Melodie, dann ist es flach, enthält es nur Leidenschaften, dann ist es wüst. Nach diesen Ausführungen erwähnte Herr Eichberg eine Kritik des amerikanischen Humoristen Mark Twain über die deutsche Sprache, in welcher der Schriftsteller die langen Sätze dieser

*) Frau Kornatis errang auch vor kurzem in einem philharmonischen Konzerte in Potsdam durch ihre vorzüglichen Gesangsvorträge einen grossen Erfolg. *E. B.*

Sprache geisselt. Redner hält dagegen diese langen Sätze für eine Eigenthümlichkeit der deutschen Sprache, welche sich auch in der deutschen Musik wiederfindet. Der Deutsche reihe Dissonanz an Dissonanz und gelange endlich nach langen Perioden zur Konsonanz. Der Italiener gebrauche scharfe Dissonanzen nicht, er bewege sich meistentheils im Dreiklang — Tonika und Dominante. Wenn das Schweigen in der Dissonanz in Kompositionen anderer Länder wiederkehrt, dann sei dies ein Ergebniss des internationalen Verkehrs. — Im geschäftlichen Theil der Sitzung berichtete der Vorsitzende, Herr Musikdirektor Pasch, über 3 Konzerte, welche der Verein im Laufe der Saison noch geben wird. Das erste findet im Hôtel de Rome am 4. Februar, das zweite in der Philharmonie mit dem philharmonischen Orchester und Orgel am 11. März und das dritte im Monat April statt.

Verein Berliner Musiklehrer und -Lehrerinnen.

Hier spielte am 11. d. der Pianist Herr Conrad Ansorge die Beethoven'sche D moll-Sonate, Haydn'sche Variationen, ein Schubert'sches Impromtu, die As dur-Ballade von Chopin und „Deutsche Tänze" (nach Schubert) eigener Komposition. Das feine, reiz- und ausdrucksvolle wie virtuose Spiel des Künstlers riss die zahlreich versammelte Hörerschaft zu lebhaftesten Beifallskundgebungen hin. Vor ihm sprach Herr Prof. Dr. Oskar Fleischer über das Thema: Was will die Musikwissenschaft? Sein Zweck war hauptsächlich, das etwas gespannte Verhältniss zwischen der Musikwissenschaft und der praktischen Musik zu beleuchten, die etwas verächtliche Meinung, welche die Vertreter der letzteren von der ersteren haben, zu widerlegen. Er wies nach, wie nothwendig die oft pedantisch erscheinende musikgeschichtliche und philologische Kritik sei, um die Meinungen über einen Künstler oder ein Werk zu berichtigen und namentlich das Maass der Originalität festzustellen, das den einzelnen Komponisten zuzuerkennen sei. Die Versammlung folgte mit Spannung diesen mit manchem humoristischen Seitenhieb gewürzten Ausführungen.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Sonnabend 18. Dez. hat der hiesige Tonkünstlerverein im Hotel Viktoria einen seiner kleineren musikal. Abende abgehalten. Eröffnet wurde derselbe durch einen stimmungsvollen Trauermarsch von H. Blattmacher, den der Komponist in vorzüglicher Weise auf dem Pianoforte vortrug. Frl. Marie Blattmacher sang mit schöner Stimme und edlem Vortrag eine Arie von Emanuele d'Astorga (1681—1736) und Kammermusiker Künzel, im Verein mit Frl. Kirchner, erfreute die zahlreich erschienenen Zuhörer durch die treffliche Wiedergabe einer hochinteressanten Sonate für Violine und Pianoforte von César Franck.

Antworten.

B. G. Der alte Herr heisst nicht Haydn, sondern Heyden, Sebaldus, 1498 zu Nürnberg geboren. Er war daselbst Rektor der Sebaldusschule. Der Titel seines Hauptwerkes lautet: „Musicae id est artis canendi libri duo." Dasselbe behandelt die Mensuralmusik.

L. G. Amsterdam, F. M. Rostock. Frau Lukacs-Schuck wohnt Budapest, Andrassystr. 27.

W. T. Ja wenn man sich in musikhistorischen Dingen nicht einmal mehr auf das, was Riemann veröffentlicht hat, verlassen kann, worauf sonst? Ihre sehr dankenswerthe Berichtigung setze ich hierher:

„Am 16. Decbr. beschäftigte sich eine Briefkasten-Notiz mit dem Ton i. Tartini hat den Ton nicht w genannt, sondern mit h bezeichnet, das heisst vom b abgeleitet. In italienischen Drucken des 18. Jahrb. hat das b diese Form: ℒ, welche Tartini in den Beispielen auch verwendet. Riemann hat den Traktat anscheinend nur flüchtig angesehen."

F. F. Namangan. Tourkestan (Asiatisches Russland. Drei Rubel Jahresabonnement für 1898 eingetroffen.

Bitte.

Ich ersuche die geehrten Leser des Klavier-Lehrers mir freundlichst Originalkompositionen für Pedalflügel (mit Ausnahme Schumann's) zu empfehlen, oder einmanualige Orgelstücke, die sich am Pedalklavier ausführen lassen.

Budapest. Th. Bolte, Waitznerstr. 7.

 Dieser Nummer ist ein Verzeichniss „Empfehlenswerthe **Klavier-Musik**" aus dem Verlage von **Gebr. Hug & Co. in Leipzig** beigelegt, auf das wir hiermit besonders aufmerksam machen.

D. E.

Anzeigen.

Neue Germer-Ausgabe.

Op. 35, **Vorschule für polyphones Clavierspiel im contrapunktischen Style.**

Methodischer Lehrgang ausgewählter Tonstücke von:

G. F. Händel, D. Scarlatti, W. F. Bach und J. S. Bach.

2 Theile. Preis je 1 M. 50 Pf.

Zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung.

Leipzig, Comm.-Verlag von **C. F. Leede.**

H Kewitsch-Orgel armonium

und Pianinos.

I. Fabrik, Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt, auch für Flügel u. Pianinos.

Musikern gewähre höchsten Rabatt.

Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.

Fernsprecher Amt 6 No. 4737. [57]

Verlag von BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Werke von J. O. Armand.

Op. 4. **Bunte Reihe.** 6 Vortragsstücke f. **Pfte. 2 ℳ.**

Op. 7. **2 leichte Sonatinen,** Dm., Es, **für Pianoforte,** 4händig, je 2 ℳ.

Op. 8. **12 leichte Etüden** für Pianoforte. **2 ℳ.**

Op. 9. **6 leichte Stücke** (im Umfange von 5 Tönen) für Pianoforte 4händig. **2 ℳ.** (1. Walzer. — 2 Im Nachen. — 3. Russischer Tanz. — 4. Menuett. — 5. Sarabande. — 6. Gavotte.)

Op. 11. **6 Kinderstücke** für Pianoforte und Violine (I. Pos.). 2,60 ℳ. 1. Tema con variazioni — 2. Gavotte. — 3. Ländler. — 4. Polonaise. — 5. Serenade. — 6. Ungarisch.

Op. 13. **Miniaturen.** 4 Phantasiestücke für Pianoforte und Violine. 2,60 ℳ. 1. Notturno. — 2. Walzer. — 3. Elegie. — 4. Capriccio.

Für den Unterricht besonders geeignet.

Königliches Konservatorium der Musik zu Leipzig.

Die Aufnahme-Prüfung findet **Mittwoch, den 13. April a. c.,** Vormittags 9 Uhr statt. Der Unterricht erstreckt sich auf Harmonie- und Kompositionslehre, Pianoforte (auch auf der Jankó-Klaviatur), Orgel, Violine, Viola, Violoncell, Contrabass, Flöte, Oboe, Engl. Horn, Clarinette, Fagott, Waldhorn, Trompete, Cornet à Piston, Posaune — auf Solo-, Ensemble-, Quartett-, Orchester- und Partitur-Spiel — Sologesang (vollständige Ausbildung zur Oper), Chorgesang und Lehrmethode, verbunden mit Uebungen im öffentlichen Vortrage, Geschichte und Aesthetik der Musik, italienische Sprache, Declamations- und dramatischen Unterricht — und wird ertheilt von den Herren: Professor **F. Hermann,** Professor Dr. **R. Papperitz,** Organist zur Kirche St. Nicolai, Kapellmeister Professor Dr. **C. Reinecke,** Studiendirektor, Universitäts-Professor Dr. **O. Paul,** Dr. **F. Werder,** Musikdirektor Professor Dr. **S. Jadassohn, L. Grill, F. Rebling, J. Weidenbach, C. Piutti,** Organist zur Kirche St. Thomä, **H. Klesse, A. Reckendorf, J. Klengel, R. Bolland, O. Schwabe, W. Barge, F. Gumpert, F. Weinschenk, R. Müller, P. Quasdorf,** Kapellmeister **H. Sitt,** Hofpianist **C. Wendling, T. Gentzsch, P. Homeyer,** Organist für die Gewandhaus-Konzerte, **H. Becker, A. Ruthardt,** Cantor und Musikdirektor an der Thomasschule **G. Schreck, C. Beving, F. Freitag,** Musikdirektor **G. Ewald, A. Proft,** Regisseur am Stadttheater, Konzertmeister **A. Hilf, K. Tamme, Rob. Teichmüller, W. Knudson.** [16]

Prospekte in deutscher, englischer und französischer Sprache werden unentgeltlich ausgegeben.

Leipzig, Januar 1898.

Das Directorium des Königlichen Conservatoriums der Musik.

Dr. Paul Röntsch.

R. Görs & Kallmann

Berlin SW. Arndtstr. 34,

Flügel- und Pianino-Fabrik.

Prämiirt mit goldener und silbernen Medaillen, auf letzter Berliner Ausstellung mit Staats-Medaille und höchster Auszeichnung.

Specialität: Kleine Flügel, 155 ctm lang,

Preis Mark 1000.—.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 5. **Berlin, 1. März 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 *ℌ* für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Symphonie aus dem 15. Jahrhundert.

Von Dr. Hugo Riemann.

(Fortsetzung statt Schluss.)

Nach dieser Klärung der Begriffe des Instrumentalen und des Vokalen erscheint die Vorgeschichte der Instrumentalmusik in wesentlich anderem Lichte. Scheidet man das spezifisch Instrumental-Virtuose als einer späteren Zeit (nach 1600) vorbehalten aus — ich meine die bewusste Ausbeutung der durch die Konstruktion und Technik der einzelnen Instrumente bedingten, der absoluten musikalischen Erfindung ferner liegenden Möglichkeiten wie z. B. das Tremolo und die Akkordgriffe der Streichinstrumente, die wiederholten schnellen, aber durch Ueberblasen leichten Sprünge der Holzblasinstrumente aus einer Oktavlage in die andere u. dgl. —, so erscheint alle Musik, soweit sie nicht speziell durch die Skansion und Accentuation der Worte erzeugt wird, in Formen, die man weder speziell vokal noch speziell instrumental nennen kann, also als **absolute Musik**, deren Bildungsgesetze und Gestaltungsprinzipien ebensowohl durch die technischen Bedingungen besonderer Tonwerkzeuge (zu denen in diesem Sinne aber auch die Menschenstimmen gehören) als durch die Anforderungen eines Worttextes (bezüglich korrekter Deklamation und charakteristischer Interpretation) beeinflusst und modifizirt werden können.

Beispielsweise ist in dem wortarmen ersten Theile (dem Kyrie) der ausgeführteren Figuralmessen des 15. — 16. Jahrhunderts der bestimmende Einfluss des Wortes auf die musikalische Gestaltung beinahe gleich Null, und nur allgemeine musikalische Gestaltungsprinzipien, die der Vokal- und Instrumentalmusik gemein sind, gelangen zu Kraft und Geltung.

Ebensowenig wie im 16. Jahrhundert Tänze mit Text sich in irgend etwas von Tänzen ohne Text unterscheiden (was sich aber nach 1600 sehr schnell ändert) und ebensowenig wie um 1550 und noch fünfzig Jahre länger Ricercari und Fantasien ohne Text andere Faktur zeigen als imitirend gesetzte Motetten: ebensowenig sind in den ältesten, Sonata oder Canzone da sonar benannten Instrumental-Kompositionen Eigenschaften nachweisbar, welche der gesungenen Canzone (Chanson, dem mehrstimmig gesetzten Kunstliede) fremd wären. Auch die Aria (francese) des ausgehenden 16. Jahrhunderts ist nichts anderes, als ein liedartig (noch schlichter, weniger rhythmisch komplizirt, als die Chanson) gesetzter Instrumentalsatz (meist wie die Tänze mit Reprisen).

Erst gegen Ende des 16. Jahrhunderts nimmt die Instrumentalkanzone bei den beiden Gabrieli, Claudio Merulo u. a. jenen bunten Wechsel der Takt- und Bewegungsart an, welcher der Liedkomposition im allgemeinen fremd ist und als eine fast nur skizzenhafte Andeutung verschiedenartiger Charaktertypen im Rahmen eines einzigen Satzes definirt werden muss, welche vordem nur gesondert in selbstständig gegen einander abgeschlossenen Tonstücken ausgeprägt wurden. Gänzlich

fremd ist zwar der Tonwechsel weder der älteren (gesungenen) Chanson noch auch der Motette; aber die bewusste Ausbeutung der Kontrastwirkung eines würdevollen, vollstimmig Note gegen Note gesetzten Satzes im langsam geraden Takt mit einem lebhaft hüpfenden, den Fortgang nirgend durch kontrapunktischen Ballast hemmenden im Tripeltakt, und als drittem einem lebhaft figurirten Fugato nach Art des Ricercar oder der Fantasie (im Motettenstil) weist doch mit Fingern auf die Tänze jener Zeit (Pavane, Gaillarde), welche diese rhythmischen Wirkungsmittel zu besonderer Prägnanz entwickelt hatten. Waren auch ähnliche Wirkungen der Motettenkomposition keineswegs an sich verschlossen, so ist doch wohl ersichtlich, dass die zunächst durchaus für die Kirche berechnete Sonatenkomposition in dem Bestreben, von der blossen Nachbildung der Motette loszukommen, nicht nur sich enger an die schärferen lyrischen Gliederungen des weltlichen Liedes anschloss, sondern auch die frappanten Wirkungen in ihr Bereich zu ziehen wagte, welche die bereits im ganzen 16. Jahrhundert, vielleicht aber schon viel früher übliche direkte Verkoppelung eines Springtanzes (Saltarello, Gaillarde) mit einem gegangenen Reihentanze (Reigen, Pavane) hervorbrachte.

In Deutschland entstand ungefähr um dieselbe Zeit (um 1610) die Variationensuite (Peuerl, Schein) welche in ähnlicher Weise die verschiedenen Tanztypen zu einem Ganzen vereinigte. Aber während die italienische Canzona (Sonate) thematisch verschiedene Theile äusserlich durch direkten Uebergang aus dem einen in den anderen verband, liess die deutsche Variationensuite den einzelnen Tänzen ihre selbständige Geschlossenheit (auch die Mehrtheiligkeit mit Reprisen), vertiefte und erweiterte aber ihre innere Ausgestaltung und verknüpfte die verschiedenen Tänze durch das geistige Band gleichen thematischen Gehaltes. Obgleich die äusserst gediegenen gearbeiteten deutschen Pavanen dieser Zeit (von den besten Meistern: Melchior Franck, Chr. Demantius, J. H. Schein, Samuel Scheidt, Joh. Staden, Valentin Hausmann, Jacob und Michael Prätorius u. s. w.) nach M. Prätorius' Zeugniss ohne Bedenken statt einer Symphonie, d. h. als Instrumentalvorspiel einer Motette oder Cantate auf der Orgel oder durch andere Instrumente in der Kirche gespielt wurden, so behielt doch die deutsche Suite ihrem Ursprunge entsprechend einen mehr weltlichen Charakter (älteste eigentliche instrumentale Hausmusik, Kammermusik im heutigen Sinne), während die italienische Sonate durchaus kirchlich blieb. Als um die Mitte des Jahrhunderts (durch Joh. Rosenmüller?) aus der Tanz-Suite durch Vorspannung einer Sonata (Symphonia, Ouverture) und gelegentliche Einschaltung einer Aria oder eines Capriccio, Echo u. dgl. die Sonata da camera entstand, nahm allmählich die nunmehr „da chiesa“ genannte alte Sonate immer mehr Züge der Tanzsuite an (die Mehrsätzigkeit, sogar auch die Reprisen), nur ohne Benennung der Charaktertypen mit ihren Tänze-Namen. Bald nach 1700 verschwindet dann die Kirchensonate allmählich aus der Literatur.

Neben den Tänzen und den an den Vokalstil anlehnenden Ricercari (die imitirenden successiven Stimmeneinsätze sind im Vokalstil motivirt durch die Identität der Textworte) bestanden vor 1600 als selbstständige Instrumentalkompositionen noch die Intrada und Symphonia. Die Intrada, eigentlich eine Art Marsch, meist fanfarenartig (ursprünglich für Trompeten und Pauken), wurzelt in den Aufzügen, „wenn ein Fürst in eine Stadt einritt“ [Prätorius]). Von der Beschaffenheit der Symphonia vor 1600 wissen wir bisher wenig. Michael Prätorius berichtet (1618), vor seiner Zeit habe man auch Symphonia eine vollstimmige Musik genannt, „so Jemand den Stadtpfeifer oder Hausmann mit seinen sämmtlichen Leuten habe kommen lassen; doch der Gebrauch ist jetzt abgekommen“. Jedenfalls ist damit also eine Art voller Orchesterbesetzung gemeint im Gegensatz zu dem im 16. Jahrhundert üblichen Solo-Quartett von Instrumenten derselben Familie (4 Streichinstrumente, 4 Krummhörner, weisse und schwarze Zinken, Flöten und Bassflöten, Schalmeien mit Bombarte, Trompeten mit Posaunen u. s. w.).

Dass solche Symphonien im Satze ziemlich einfach waren (was sie schon im Hinblick auf die Ausführbarkeit durch Instrumente aller Art sein mussten), kann man aus der Beschaffenheit der um 1600 den Namen Symphonie tragenden Sätze, z. B. einer Sinfonia senza parole von Adriano Banchieri (1597) schliessen; doch ist dieselbe schon fugenartig imitirend, also der Canzone nahestehend. Dagegen unterscheiden Salomon Rossi (1613) und Biagio Marini (1617), die Mitschöpfer der instrumentalen Monodie, einfache Note gegen Note gesetzte kurze Sinfonien (zweitheilig mit Reprise) von den komplizirter gearbeiteten Sonaten. Auch die Sinfonien der ersten dramatischen Musikwerke um 1600 zeigen diese ganz schlichte Faktur. Man wird gut thun, anzunehmen, dass die Sinfonia genannten Instrumentalwerke dieser Zeit für orchestrale, d. h. beliebig verstärkte Besetzung, die Sonata und Canzone genannten dagegen solistisch gemeint sind.

(Schluss folgt).

„Faust" auf dem Klavier.

Von **Robert Musiol.**

Um von vornherein alle Nebel zu zerstreu'n, sei bemerkt, dass es sich hier nicht um eine pianistisch-technische Frage handelt. Es ist nämlich nicht unmöglich, dass es Klavierspieler giebt, die derartig spielen, als hätten sie nicht blos zehn Finger, sondern zehn Fäuste zur Verfügung und da hätte der Herr „Klavierlehrer" gewiss ein Recht, auch ein Wörtchen mitzusprechen. Hier handelt es sich vielmehr um Kompositionen zu „Faust" — bekanntlich giebt es Dichtungen dieses Titels von Klingemann, Grabbe, Lenau, Goethe u. v. a — und zwar um solche, die nur für Klavier solo geschrieben wurden, nebenbei auch solche, die nur allein für Orchester komponirt sind, aber für Pianoforte arrangirt wurden. Ausgenommen sind in jedem Fall alle Arrangements aus Faust-Opern, wie Potpurri's, Fantasien, Variationen, etc. etc. etc.

Um die Uebersicht zu erleichtern, sollen die Komponisten dem Alphabet nach erwähnt werden. —

H. Armster, op. 20. Mephisto-Galopp für das Pianoforte zu 2 Händen. Hamburg, bei Ernst Berens (jetzt?). Preis 5 Silbergroschen.

Die Tonart des recht pikanten Musikstückes ist As-dur. 4 Takte Introduktion auf dem Es-dur-Septimenakkord leiten den Galopp ein. Das Trio ist in Des-dur ff, nur nach dem je vierten Takte wird der betreffende Akkord mit je 4 Achtelschlägen pp und mit kurzen Vorschlägen gewürzt; ein „dämonischer" Effect. Den Schluss bildet eine Coda, die in's Presto ff übergeht und das Ganze kräftigst endet.

August Conradi (1821–1873), op. 131: Höllen-Galopp aus der Feerie: „Faust und die schöne Helena" für das Pianoforte komponirt. Preis 7½ Silbergroschen. Berlin, Ed. Bote & G. Bock, Hof Musikhandlung.

Der vollständige Titel der Feerie ist: „Faust und die schöne Helena". Deutsche Sage mit Gesang und Tanz in 4 Akten und 12 Bildern von Ernst Pasqué, Carl Brandt und E. Jakobson. Musik von A. C." Das Werk selbst ist Theater-Manuskript. Aufgeführt wurde dasselbe zuerst am 18. Januar 1874 im Victoria-Theater zu Berlin. (Vgl. „Karl Engel" Zusammenstellung der Faust-Schriften vom 15. Jahrhund. bis Mitte 1884". Oldenburg 1885. No. 565, 1602 und 1771.)

Die Haupttonart dieses umfangreicheren Galopps ist H-moll. Nach einer Introduktion (Allegro con fuoco, $^2/_4$) auf fis und ff, mit den kleinen prickelnden Vorschlägen reichlich versehen, setzt der erste Theil in H-moll ein, der zweite ist in D-dur, zum Schluss der zweiten Wiederholung desselben wendet er sich wieder nach H-moll; ein dritter Theil schielt nach Fis-dur und ihm folgt wieder der erste Theil. Der nun folgende Satz dürfte die Stelle des Trio vertreten und hat als Tonart H-dur und Gis-moll. Der Schluss ist H-dur — voll Feuer und Leben.

Dass es thatsächlich ein „Höllen"-Galopp ist, mögen drei Musikgelehrte bezeugen. Es kommen nämlich die Tonarten H-moll, D-dur, Fis-dur, H-dur und Gis-moll in Betracht und diese werden folgendermaassen charakterisirt: von A. Gathy (1800—1858) im „Musikalischen Konversations-Lexikon" (1835 und 1840), von Dr. J. Schucht (1832–1894) im „Wegweiser in die Tonkunst" (1869) und Paul Ertel in der „Allgemeinen Musikalischen Rundschau" (Berlin 1897, No. 1, 3 und 4).

H-moll. Gathy sagt: „nahe verwandt mit Fis-moll („Ein finsterer Ton, Wuth, Raserei, Zerren an der Leidenschaft; fortwährendes Streben nach der Ruhe von A-dur oder nach der triumphirenden Seligkeit von D-dur"), doch minder rasend in der Leidenschaft"; Schucht: „Melancholie und heroischer Schmerzenskampf lassen sich durch diese Tonart darstellen"; Paul Ertel: „Korrespondirend mit Fis-moll („Eine Schreckenstonart. Gewitter und Gewitterschwüle in ausgesprochener Form (!!!). Unheimlich drückend. Aufgeregt in hohem Maasse. Ueberhaupt werden alle (!) Naturereignisse durch sie am besten (!) verkörpert. Im langsamen Zeitmaasse Gleichgiltigkeit und Einsamkeit"), aber cynischer und frecher (!!). Eine teuflische (!) Tonart von grossartigem Hohn. In langsamer Form (!!) eventuell zum Trauermarsch geeignet. Ziemlich starr".

D-dur. Gathy: „Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegsgeschreies, des Siegesjubels"; Schucht: „pompös, prächtig, Triumphgesänge, heiliger Jubel und sanftes Dankgebet lassen sich darin darstellen"; Paul Ertel: „Glänzend und hell. Freude und Lust athmend. Jauchzen der Natur. Stolz und Bewusstsein desselben. Unter Umständen nach Burleske und Scherz hinüberspielend".

Fis-dur. Gathy: — schweigt. Schucht: „himmlische Wonne und seliger Friede ertönen aus dieser Tonart"; Paul Ertel: „Ist heller, freundlicher (als Ges-dur: „Eine sehr schöne farbensatte Tonart, die grosses Glück in sich bergen würde(!!), wenn nicht ein leiser Schatten auf ihr ruhte. Sonst erzählt sie von Liebe und stiller Sehnsucht, Enttäuschung, Resignation"). Frühlingsleben und -weben pulsirt darin, freundliche Wärme erzeugend. Eine Mai-Tonart."

H-dur. Gathy: „Wilde Leidenschaft, durch grossartige Würde gemässigt. Mondnacht". Schucht: „wilde Leidenschaft, glühende Eifersucht und Rachedurst, heroischer Kampf"; Paul Ertel: „Ebenfalls glänzend und stolz, aber auffallend nicht so ausgesprochen wie B-dur. Unnützer (!) Prunk. Zu grell."

Gis-moll. Gathy: „gepresstes Herz, Jammerklage, schwerer Kampf, alles was mühsam durchdringt; Schucht: „wild, schmerzlich, leidenschaftliche Klage"; Paul Ertel: „Stark gequetscht und bedrückend. Melancholie."

Man verzeihe diese kleine — vielleicht aber nicht interesselose Abschweifung! —

Paul Geissler: „Monologe". Berlin, Eduard Bote & G. Bock. I. und II. Folge. Preis ℳ 4,50. (1876).

Es sind dies längere und kürzere poetisch erfundene Kompositionen über Sentenzen aus deutschen Dichterwerken. No. 6 hat als Motto:

„Ja, kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen Deinen Rücken zu!"
(Goethe's Faust.)

Das Hauptthema ist prägnant und charakteristisch und wird unter verschiedenste, immer aber interessante Beleuchtung gestellt. Die Tonart ist B-dur. Andere Angaben vermeidet der Komponist. No. 12 hat eine Stelle aus Lenau's „Faust" (Görg, S. 190) als Motto:

„Pflück' ich ein Weib, macht mir's mehr Skrupel nicht,
Als bräch' ich dieser Flasche hier den Kragen".

Die Tonart ist Fis-moll; „recht frivol" soll das Stück, welches durchaus geistreich und schön ist, gespielt werden.

1877 erschienen in demselben Verlage und von demselben Komponisten 2 Hefte „Episoden" (Preis ℳ 4,50 und 4,00), gleichfalls für Pianoforte zu zwei Händen. Sie sind ausführlicher in ihren Mottos, die so zu sagen kleine Szenen behandeln, und immer mit einer eigenthümlich schönen Prägnanz. No. 2 im zweiten Heft ist das „Lied des Mephisto in Auerbach's Keller". Die Haupttonart ist B-moll, und wie es gespielt werden soll, so ist es auch — „flott" (2/4). Berührt werden die Tonarten: Des-, D- und B-dur. Charakteristisch ist die Episode der — „Floh"sprünge — sie sind nicht die einzigen der musikalischen Welt, hat Geisler doch eine Anzahl gleichdenkender Mitarbeiter in diesem Weinberge in Beethoven, H. Berlioz, Leopold Lenz (1803—1862), J. A. Lecerf (1789—1868), A. Baron von Laner (1796—1874), W. Kienzl, Fürst Radziwill, V. E. Nessler etc. (vgl. meine zoologisch-musikalische Skizze: „Der Floh in der Poesie und Musik", Neue Zeitschrift f. Musik 1892, No. 42).

No. 5 ist „Der König in Thule" (H-moll, 4/4), ein ebenso stimmungsvolles als interessantes Stück.

1884 erschien in demselben Verlage eine neue Ausgabe (Auswahl) der „Monologe" als auch der „Episoden". Sämmtliche Nummern sind vollständig neu überarbeitet und wesentlich verbessert. Die „Monologe" enthalten als No. 6 die frühere No. 12 (aus Lenau's „Faust"), diesmal mit einem anderen Motto:

„Die Gläser und die Herzen, alle Zechen
Hab' ich bezahlt, wenn meine Augen brechen."
(Lenau's „Don Juan")

Als Tempobezeichnung hat der Komponist hier „Infernale" gewählt.

In den „Epilogen" ist als No. 11 das „Lied des Mephisto in Auerbach's Keller" aufgenommen. Hier ist die Tempobezeichnung „Vivace"; der mittlere Theil mit seinem Des-, D- und B-dur wird wiederholt und die „Flohsprünge" sind intensiver gestaltet.

In seinem grösseren Werke: „Golgatha, für Orchester, Solostimmen und Chor. Klavierauszug von Friedrich Spiro", Berlin, Raabe & Plothow (M. Raabe), Preis 15 ℳ, betitelt sich die erste (Orchester-)Nummer „Faust". Es ist eine breit angelegte, grossartige und durchweg interessante Komposition (Fis-moll, -dur, alla breve, *Allegro molto agitato*), welche dumpf, düster beginnt und feierlich erhaben schliesst. Der Klaviersatz ist — selbstverständlich? — ziemlich schwer, aber sehr dankbar und giebt ein vollkommen hinreichendes Bild des Ganzen.

(Fortsetzung folgt.)

Musikaufführungen.

Eine Reihe grosser Konzerte ist aus der Zeit vom 10. bis 25. Februar zu erwähnen, so vor Allem der VII. Symphonie-Abend **der Kgl. Kapelle** am 11. Februar, die Aufführung der Missa solemnis von Beethoven durch den **Stern'schen Gesangverein** in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnisskirche am gleichen Abende, und das **IX. grosse philharmonische Konzert** am 21. Februar. Die erstgenannte Institution führte ausser Wagner's Faustouverture, der D dur Symphonie Haydn's und der in A-dur Beethoven's unter der trefflichen Leitung des Herrn Dr. Muck eine Novität von Richard Heuberger, dem bekannten Wiener Komponisten und Kritiker auf, benannt: D-moll-Variationen über ein Thema von Schubert. In der künstlerischen Ausarbeitung des gewählten an sich etwas schwermüthigen Thema's erweist sich Heuberger durchaus als Meister. Die Technik des Kontrapunkts wie auch die des Orchesters ist ihm wohlbekannt; wenn ich etwas tadeln soll, so ist es die meist zu gleichförmige Behandlung dieser übrigens theilweis rhythmisch sehr vertrakten Variationen; erst gegen Ende hin steigert sich das Interesse ganz bedeutend Dank eines frischen Zuges, der die letzte 3/8 Variation durchweht. Sie gab den Ausschlag und das Werk wurde lebhaft applaudirt. — Der Stern'sche Verein hatte sich eine ganz enorme Aufgabe gestellt. Gerade die Missa solemnis gehört zu den allerschwierigsten Vokalwerken, die je geschrieben wurden, und verlangt einen ausgezeichneten Chor und vortreffliche Solisten. Den Riesenanforderungen wurde der Chor meist gut gerecht und auch die Solisten thaten ihre Schuldigkeit, ohne freilich Hervorragendes zu bieten. — Das 9. Philharmonische Konzert endlich erfreute sich der Mitwirkung des trotz seiner Jugend nunmehr wohlbekannten russischen Pianisten Ossip Gabrilowitsch, der Tschaïkowski's B-moll Konzert in einer ganz ausgezeichneten Weise zu Ge-

hör brachte. Er ist ein fertiger Pianist ersten Ranges und dürfte für alle Zukunft versorgt sein. Als geradezu bewunderungswürdig muss ich seine grossartige Oktaventechnik bezeichnen. Hr. Nikisch hatte diesmal Berlioz's monumentale „Sinfonie fantastique" neu einstudirt und erwarb sich damit den Dank der vielen Verehrer des genialen Franzosen, die die beiden letzten Sätze des seiner Zeit epochemachenden Werkes mit Recht für etwas Aussergewöhnliches erklären. Sonst enthielt das Programm noch eine Haydn'sche Symphonie in G-dur. Dass das Philharmonische Orchester vortrefflich spielte, ist selbstverständlich.

Die Reihe der auftretenden Pianisten und Pianistinnen war diesmal sehr gross, aber nur wenige ragten wie üblich über ein gutes Mittelmaass hinaus. Es sind dies vor Allem **Gizella Gross**, die am 16. Februar im Saal Bechstein auf's neue ihre grosse Künstlerschaft bekundete, ferner Frau Prof. **Scherres-Friedenthal** (Singakademie 23. Februar), deren Spiel an Klarheit und Gewandtheit ohne Zweifel gewonnen hat, wobei es nur zu bedauern ist, dass ihr Naturell mehr auf das Zarte und Feinsinnige gerichtet ist; doch gelang ihr die Wiedergabe der so eminent schwierigen Sonate op. 111 von Beethoven zum grossen Theil recht gut. In weiterer Folge nenne ich noch Frl. **von Unschuld**, die zweimal, in der Singakademie mit Orchester und allein im Saal Bechstein, konzertirte. Auch sie darf zu den besseren Vertretern ihres Instrumentes gezählt werden. Nur sollte sie vorläufig von Bravourstücken wie Liszt's „Ungarische Fantasie" besser absehen. Zwar liessen sich noch die Damen **Lina Multerer** und **Gertrud Lemke**, letztere mit einem gelinden Fiasko, hören, ihre Leistungen sind aber zur Zeit noch nicht hervorragend; eine werdende Künstlerin präsentirte sich aber in der Person der kleinen 10jährigen Pianistin **Felicia Reifmann** (Saal Bechstein, 19. Februar). Wenn auch zunächst noch Alles fast maschinell bewältigt wird, so spricht doch aus diesem Wunderkinde immerhin soviel Talent, dass man das Beste für die Zukunft erhoffen darf. Endlich gedenke ich noch des ungarischen Pianisten **Akos von Buttykai**, der am 23. Febuar im Saal Bechstein sich als sehr gewandter, wenn auch etwas trockener Beherrscher seines Instrumentes vorstellte, sowie der bekannten Pianistin **Clotilde Kleeberg**, die in der Philharmonie am 25. Februar einen populären Schumann-Chopin-Abend absolvirte, und des strebsamen **Günther Freudenberg**, der am 19. Februar in der Singakademie sein grosses technisches Können zeigte, ohne freilich den Beweis zu erbringen, dass er auch dem geistigen Gehalte seines Programmes gewachsen sei.

Der Gesang war durch Frl. **Polly Victoria Blumenbach** (Saal Bechstein, 14. Februar), deren sehr schöne Stimmmittel noch weiterer Schulung bedürfen, ferner durch die Herren Kammersänger **Ed. Fessler** (Singakademie, 15. Februar) und Dr. **Wüllner** (ebenda 22. Februar) vertreten. Beide Künstler sind ihren Leistungen nach ja genügend bekannt, so dass sich eine weitere Besprechung trotz einiger Novitäten ihres Programmes erübrigt. Zwei Damen **Maria Speidel** und **Meta Lippold** traten im Saal Bechstein am 18. und 19. Februar auf. Von ihnen verdient die erstere die grössere Beachtung, obschon auch ihre Gesangstechnik noch gar sehr der Ausfeilung bedarf. Die zweite Dame wollte etwas Originelles bieten und sang die in Rode'schen Violinvariationen mit untergelegtem Texte, sich selbst am Klavier begleitend. Das überaus geschmacklose Experiment gelang nur zum kleinen Theile.

Als ziemlich begabter Tonsetzer erwies sich **Richard Mandl** in einem eigenen Kompositionskonzerte am 10. Februar in der Singakademie. Er führte u. a. eine grössere dramatische Legende „Griseldis" für Chor, Soli und Orchester auf, die ein hübsches Talent dokumentirte, das aber zunächst noch zu wenig aus Eigenem schöpft. Einige Solo-Lieder wollten keinen Eindruck machen und eine Ouvertüre zur komischen Oper „Nächtliche Werbung" war ein recht gewöhnliches und dürftiges Musikstück.

Schliesslich gab es noch eine Gedenkfeier am 24. Febr. in der Singakademie für den kürzlich verstorbenen Komponisten Paul Kuczynski seitens des **Adolf Schulze-Chors**. Fünf ausgewählte Stücke bewiesen, dass der heimgegangene Kunstfreund unter Kiel's Leitung etwas Tüchtiges gelernt hatte, ohne aber eine irgendwie selbstständige Physiognomie zu bekunden. Seine Werke sind nicht gerade schlecht, da sie auf einen ernsten Ton gestimmt sind und der Autor in der Komposition wohl erfahren ist, aber er besass nicht die Gabe, in den Geist der von ihm komponirten Texte einzudringen, und so schuf er nur Halbes. Frau Luise Wolter-Geller und die Herren Otto Hintzelmann (Tenor), Alexander Heinemann (Baryton) und der Dirigent Adolf Schulze selbst machten sich um die Feier verdient. Insbesondere gefiel Hr. Heinemann mit seinen ungewöhnlich schönen Stimmmitteln.

Dr. Paul Ertel.

August Bungert's „Kirke".

„Kirke" mit dem Vorspiel „Polyphemos" bildet den ersten Theil der Operntetralogie „Die Odyssee". Die erste Hälfte seiner „Homerischen Welt", die „Ilias", hatte Bungert anfangs in zwei Abende: „Achilleus" und „Klytemnestra", gegliedert. Gegenwärtig umfasst sie, einem in jüngster Zeit gefassten Entschluss des Dichterkomponisten gehorchend, drei Theile: „Hektor und Achilleus", „Achilleus Tod" und „Klytemnestra". Die ganze „Homerische Welt" wird also nicht, wie anfangs intentionirt: sechs, sondern sieben Theaterabende zu ihrer Aufführung erfordern.

„Kirke" hörte ich in der vortrefflichen dritten Aufführung der Dresdener Königlichen Hofoper. Den vor einigen Wochen schon erschienenen Klavierauszug hatte ich ebenfalls wiederholt durchgelesen. Den wahren Genuss gewährte jedoch erst die Aufführung. Man mag in der Ergänzung eines Klavierauszuges und seiner Uebersetzung in Partitur durch das innere Ohr noch so erfahren und gewandt sein — ein dramatisches Musik-

werk muss man nicht nur hören, man muss es auch sehen, um es beurtheilen zu können. Und um es richtig und eingehend zu beurtheilen, muss man es wiederholt hören und sehen. Da das Letztere bis jetzt mir versagt ist, kann ich nicht beanspruchen, mein Urtheil über „Kirke“ als ein abschliessendes betrachtet zu sehen, abgesehen davon, dass ich persönlich ein absoluter Gegner jeden kritischen Unfehlbarkeitsdünkels bin. „Kirke“ repräsentirt nur einen Theil, einen Torso des grossen Bungert'schen Gesammtwerkes. Zeigen wir einem Archäologen ein Glied oder Stück einer unbekannten antiken Statue, so wird er wohl uns zu sagen vermögen, dass dieses Glied antik ist. Möglich, dass dieses Glied an sich eine Haltung und Form besitzt, die gezwungen, unschön, ja hässlich oder befremdend erscheint. Kein denkender Kunstkenner wird jedoch darum auch die ganze Statue verurtheilen, denn es ist gar nicht undenkbar, dass das Unschöne oder Unverständliche des einzelnen Theiles im Zusammenhange mit den übrigen Gliedern und der Gesammthaltung des Bildwerkes wesentlich zur Erhöhung und Klärung seiner künstlerischen Wirkung dient, ja wohlthuend, schön und ästhetisch berechtigt wirkt. Ebenso verhält's sich mit poetischen oder musikdramatischen Zyklenwerken, und bei letzteren ganz besonders mit solchen, die auf dem Boden der durch den grossen Baumeister Richard Wagner geschaffenen musikalischen Architektonik stehen und mit dem Leitmotiv und den Mitteln moderner Harmonik, Stimmführung und Instrumentation arbeiten. Ein abschliessendes Urtheil über den musikalischen Werth der „Kirke“ wie der „Homerischen Welt“ — ich wiederhole es! — ist erst möglich, wenn die letztere in ihrer Ganzheit vor unserem Auge steht, wenn wir nicht nur ein Stück von ihr, sondern die ganze Statue haben. An den einzelnen Gliedern können wir uns inzwischen in der — Stückwerk-Kritik üben. Wir können das Schöne, das wir an ihnen finden, rühmen und loben und das scheinbar Unschöne und Unverständliche tadeln — das ganze Werk wird dadurch nur wenig berührt. Eines steht jetzt schon fest und ist mit apodiktischer Sicherheit auszusprechen: die Wahl des poetischen Stoffs des grossen Zyklenwerkes und seine dramatische Behandlung ist ein ganz genialer Griff, eine künstlerische That ersten Ranges, die allein schon hinreichen würde, dem Komponisten in der Kunstgeschichte einen ehrenwerthen Platz zu sichern. In der Dichtung bei jederZeileGöthe'scheKlassizität oder Geibel'schen Wohlklang zu fordern, ist eine Thorheit, ebenso gross, als wenn man in musikalischer Hinsicht in dem Dichter Bungert nach einem neuen RichardWagner verlangt. Der rein poetischeWerth von Operndichtungen kann in Bezug auf das Dichterisch-Formelle immer nur ein unvollkommener sein und ein Wagner kann, wie ein Beethoven und Mozart, unmöglich zweimal geboren werden.

Bungert hat aus der homerischen Episode der Kirke eine Tragödie geschaffen, die nach der poetischen wie rein musikalischenSeite hin eine bleibende, fesselnde Wirkung ausübt. An dieser nackten, wahren Thatsache ist nicht zu rütteln. Und damit könnten wir uns vorläufig begnügen. Er hat aus der „herrlichen Göttin“, der Zauberin Kirke, eine Personifikation des Dämonischen, Verführerisch-Sinnlichen der Weibesnatur gemacht und schön uns entwickelt, wie Held Odysseus dem Einfluss desselben unterliegend tragisch schuldig wird; ein Moment, das für den Aufbau und die Steigerung des ganzen Gesammtkunstwerkes von höchster Bedeutung ist, begreiflicherweise jedoch nur im Zusammenhange mit den übrigen Theilen voll und ganz zur Wirkung gelangen kann. Einzelne Schönheiten der „Kirke“ sind allerdings so hervorragend und eindringlich, dass sie auch für sich allein, abgelöst vom Ganzen, ihre Wirkung auf Niemanden verfehlen werden. So das ganze Vorspiel der Liebestragödie, worin der Tondichter das bekannte Zusammentreffen des Odysseus mit Polyphem schildert. Gleich der erste geheimnissvolle, reich modulirte Bassstimmenchor, der Gesang der Gäa, ist von bewältigendem dramatischem Effekt und die Szenerie, die dazu vorgeschrieben, ein wahrhaft genialer dekorativer Einfall. Die Bühne zeigt sich beim Aufgehen des Vorhanges nämlich dunkel. Nach und nach lösen sich aus dem Nebel die Formen eines vom Meere umspülten Gebirgsrückens, der allmälich die von blaugrünem Lichte umflossenen Konturen einer riesigen, mit ausgebreitet herabhängenden Armen auf dem Rücken liegenden Frauenfigur: der Gäa, annimmt. Den Fingern der Hand und den Haarsträhnen des kolossalen, die ganze Breite der Bühne füllenden Götterweibes entströmen blaue Quellen, die das Gebirge hinunterrieseln, und der breite ernste Gesang, den wir hören, scheint aus dem Innersten der Erde emporzudringen, ein erhabenes, in seiner elementaren Einfachheit erschütterndes und doch erhebendes Urlied der Menschheit. Auch die Gestalt des Polyphem ist musikalisch ganz vortrefflich gezeichnet. Verschiedene Kritiken warfen bei der Aufführung von „Odysseus' Heimkehr“ und „Kirke“ dem Komponisten mangelnde Prägnanz der Leitmotive vor. Polyphem macht diesen Vorwurf zu Nichte. Ein Motiv von grösserer Eindringlichkeit wie sein groteskschauerliches muss, wie ich glaube, noch gesucht werden.

Dem ebenfalls schon erhobenen Vorwurf der Melodienarmuth könnte ich durch das Geständniss meiner persönlichen Ueberzeugung: dass „Kirke“ die melodienreichste Oper der Neuzeit, sowie mit dem Hinweise auf die Liebesscene zwischen Odysseus und Kirke, die prächtige Hadesscene und das reizende, einmal gehörte nie zu vergessende Lied Periander's begegnen. Ebenso wäre zum Vortheil des Werkes und seines Komponisten selbst an den wenigen Stellen, wo Homer zu schlafen scheint, manches gute und lehrreiche Wort zu sagen. Die Tageskritik, dem Tag gewidmet und tagweise urtheilend, mag diese Aufgabe zu lösen versuchen. Meinerseits wird ein endgiltiges Urtheil erst dann erfolgen, wenn wenigstens die eine oder andere Hälfte des Zyklenwerkes, sei's nun die Ilias oder die Odyssee, vollendet vorliegt. Der Richter, der da, ohne im Besitze sämmtlicher Prozessakten zu sein, sein Urtheil spricht, macht seinem Stande wenig Ehre. Einzelne Einwendungen,

die man Seitens der Kritik der „Homerischen Welt“ als Gesammtkunstwerk macht, kann ich jedoch nicht unberührt lassen. Zunächst die Behauptung eines bekannten Hamburger Referenten: der gewählte Stoff liege unserem modernen Empfinden zu fern: Homer's Welt sei nicht die unsrige mehr, sondern quasi ein überwundener Standpunkt. Derartige Thesen sind im vorliegenden Falle einfach lächerlich. Bungert hat den gewaltigen Stoff durch Sprache, Gedankeninhalt und eigene poetische Zuthat unserer heutigen Denk- und Empfindungsweise so nahe gebracht, wie überhaupt möglich. Wer das verkennt oder nicht erkennen will, ist entweder ein Ignorant oder ein Böswilliger. Ebenso thöricht ist der fernere Einwurf: die Musik des Werkes entspreche zu wenig dem Charakter der Homerischen Dichtung: sie sei zu Bungertsch. Es ist ja möglich, dass Leute existiren, die ein dem Homer entsprossenes Kunstwerk nicht anders als in phrygischer Tonart sich vorstellen können. Der Urheber jenes Einwurfs aber macht Bungert eigentlich ein Kompliment, wie es schmeichelhafter kaum erfunden werden kann. Eine „stilistische Kongruenz zwischen der Antike und Bungert's Musik“ — wie jener Herr sie fordert, ist ernsthaft weder zu verlangen noch zu erwarten. Die ganze poetische Anlage des Werkes steht einer solchen Forderung entgegen. Es liesse sich darüber ein interessantes Kapitel schreiben, wenn man nicht fürchten müsste, zu weitschweifig zu werden. Auch die Befürchtung, dass ein eigenes Festspielhaus für ein solches Zyklenwerk im Grunde eine unverdiente Ehre sei, bietet zu allerlei nützlichen Meditationen Anlass, die ich jedoch aus dem eben angegebenen Grunde vorläufig unterlasse.

Den weisen Kritikern, die über die beiden bisher erschienenen Theile des Musikdramencyklus so schroff aburtheilen, möchte ich denn doch ein ruhiges Abwarten und die Beherzigung eines Wortes von Rembrandt empfehlen. „An meinen Bildern müsst ihr nicht schnüfflen; die Farben sind ungesund!“ soll der grosse Maler einmal allzu voreilig-neugierigen Kunstliebhabern zugerufen haben. Und er hatte Recht damit. Nichts widerlicher, als kleinliche kritische Schnüffelei bei einem grossen, künstlerischen Gegenstande, zumal dann, wenn derselbe noch nicht spruchreif ist. Ein Trost aber bleibt uns: Ausschlaggebend in derlei Dingen ist schliesslich immer nicht die voreilige Kritik, sondern das Publikum, d. h. der, wenn auch kleine, so doch leitende, maassgebende Kreis der Kunst-Empfänglichen und -Verständigen, deren Sinne, frei von dem Nebel intoleranter Richtungen und des alleinseligmachenden Janerthums das Schöne, Gute und Grosse aufnehmen und dankbar anerkennen, in welcher Form und Art auch es sich offenbaren möge. Freuen wir uns einstweilen des allmälichen Erscheinens der neuen Bühnenschöpfung und der glücklichen Möglichkeit einer vollendeten Darstellung, die ihrem Schöpfer durch die jetzt feststehende Gründung eines eigenen Festspielhauses unzweifelhaft geboten ist. Ob dieses Glück ein verdientes ist, kann erst die Zukunft lehren. Ich glaube, dass sie es lehren wird.

Josef Schrattenholz

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In Weimar gelangte Anton Urspruch's Oper: „Das Unmöglichste von allem“ mit grösstem Beifall zur Aufführung. In einem Bericht der Vossischen Zeitung heisst es u. a. darüber: „Es giebt wenig komische Opern seit Nicolai's „Lustigen Weibern“, Götze's „Zähmung der Widerspenstigen“, die mit Urspruch's neuester Schöpfung den Vergleich aushalten können.

— Am 10., 17. und 24. März veranstaltet Fräulein Anna Morsch in der Aula der Charlottenschule, Steglitzerstrasse 29, drei musikhistorische Vortragsabende. Sie spricht über Schumann, Chopin und Liszt und lässt eine grössere Auswahl von Vokal- und Instrumentalkompositionen als Erläuterungen dazu aufführen, zu welchen eine Reihe unserer hervorragendsten Künstlerinnen ihre Mitwirkung zugesagt haben. Abonnements-Karten zu 5 *M*, für Musikstudirende zu 3 *M*, Einzelkarten zu 2 *M* sind in dem Musik-Institute der Vortragenden, W. Passauerstrasse 3, zu haben. Der Reinertrag ist zu einem wohlthätigen Zwecke bestimmt.

— Das Meininger Orchester hat unter Leitung des Generalmusikdirektors Fritz Steinbach im 8. und 9. Konzerte des Lisztvereines in Leipzig mitgewirkt und sowohl mit seinen monumentalen Programmen, wie mit seinen glänzenden Leistungen von neuem stürmische Anerkennung gefunden. Vertreten waren: Beethoven (Ouvertüre „Zur Weihe des Hauses“), Mozart, Bach (Konzert für Streichinstrumente), Brahms (Haydn-Variationen), Haydn, Rich. Strauss (Serenade für Blase-Instrumente), Rich. Wagner (Faust-Ouvertüre), Liszt (Faust-Sinfonie), Jul. Röntgen, Wolff und Tschaikowski (Francesca da Rimini). In Meiningen selbst hat das Orchester unter Mitwirkung Eugen d'Albert's und der Sängerin Fräulein Bratanitsch ein Brahms-Konzert zum Besten des daselbst zu errichtenden Brahms-Denkmals gegeben.

Dresden. Herr Bertrand Roth veranstaltete vor kurzem im Musenhause einen Klavierabend, dessen Programm sich aus fünf Beethoven'schen Klaviersonaten zusammenstellte, nämlich der „Pathétique“ und der „Appassionata“, der As-dur- und C-dur-Sonaten (op. 26 und op. 53) und der Sonata quasi una Fantasia. Roth löste seine grosse Aufgabe glücklich und zu voller Befriedigung der zahlreich erschienenen Hörer. Er beherrschte sein Programm mit der hohen geklärten Intelligenz eines mit Beethoven's Geist und Stil wohlvertrauten

Künstlers, den man gern und willig in seinen Auffassungen der Beethoven'schen gigantischen Offenbarungen folgt, aus dessen sorgfältiger und gewissenhaft abgewogener Darstellung ein geistiger Gewinn auch für diejenigen entspringt, die sich in unermüdlicher Liebe und Verehrung mit diesen an Grösse und Hoheit unvergleichlichen Schöpfungen vertraut gemacht haben.

Leipzig, 17. Februar. Im heutigen Gewandhauskonzert brachte Nikisch als Novität eine Sinfonie von Profess. Fr. Gernsheim in Berlin (B-dur op. 62). Die Sinfonie ist das Werk eines geistreichen Komponisten, der seine prägnanten Themen in hochinteressanter polyphoner Arbeit durchzuführen weiss. Die Instrumentirung zeigt den mit allen Feinheiten des modernen Klangkolorits wohlvertrauten Musiker, dessen neuestes Klavierquartett wir vor einiger Zeit in einem Konzert des Böhmischen Streichquartetts kennen lernten. Die Sinfonie fand beim Gewandhauspublikum beifällige Aufnahme. Am bedeutendsten fanden wir den ersten Satz, während uns der dritte (Vivace scherzando e con grazia) in Folge seiner auffälligen Kürze nicht das auszusprechen schien, was der Eingang erwarten liess. Ueber die geradezu glänzende Ausführung seines Werkes konnte der Komponist in höchstem Grade befriedigt sein.

Vereine.

Der Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin

veranstaltete am 15. d. M. im Saale der Königlichen Hochschule für Musik eine Gedächtnissfeier für den jüngst verstorbenen Oscar Eichberg, welcher langjähriger Vorsitzender des Vereins gewesen war und dem der Verein sein Emporblühen wesentlich zu danken hat. Eine zahlreiche Hörerschaft hatte sich eingefunden. Das Bild des Verstorbenen war in einer geschmackvollen Umgebung von Pflanzen aufgestellt. Herr William Wolf hielt die Gedenkrede, welche das Wesen und die Wirksamkeit dieses sittlich hochgearteten, sehr vielseitig begabten und überaus thätigen Mannes ausführlich schilderte. Hieran schloss sich eine Aufführung Eichberg'scher Kompositionen, Lieder, Duette und Klavierstücke, durch die Damen Frau Sandow-Herms, Fräulein Jeanne Golz, Fräulein Gertrud Heinrich, und dem Bruder des Verstorbenen, Herrn Richard Eichberg.

Meinungs-Austausch.

Wien, 6. Februar 1898.

Sehr geehrter Herr Kollege!

Mit grossem Befremden lese ich in der soeben angelangten Nummer Ihrer Zeitschrift vom 1. d. M., dass Rob. Volkmann's D-moll-Symphonie, vielleicht sein bedeutendstes Orchesterwerk, das seinen Weltruf begründete, der grandiose erste Satz athmet ja Beethoven'schen Geist, in Berlin, der Metropole deutschen Geistes, ausgezischt wurde!*) Ich traute meinen Augen nicht, als ich dies las. Das erinnert mich, als Gegenstück, an eine Episode aus meinen Jugendjahren

Mitte der 60er Jahre war ich Professor am Kaiserlichen Konservatorium in Moskau. Damals standen die Symphoniekonzerte der Kais. russischen Musikgesellschaft unter der bestimmenden Leitung ihres genialen Begründers Nicolaus Rubinstein. In einem derselben wurde die D-moll-Symphonie aufgeführt und förmlich bejubelt.

Das Publikum war begeistert und der bis dahin ganz unbekannte Meister mit einem Schlage populär geworden.

Als nach dem Konzerte die Direktionsmitglieder, die sich aus den angesehensten Persönlichkeiten der Stadt rekrutirten, sich zu einem gemeinschaftlichen Mahle vereinigten, wurde einstimmig beschlossen, Volkmann zu dem seltenen Erfolge telegraphisch zu beglückwünschen und als ich die Bemerkung fallen liess, dass der anspruchslose Meister in sehr bescheidenen Verhältnissen lebe, sofort auch beschlossen, ihm einen Ehrensold zu widmen; im Nu waren tausend Rubel beisammen und ich wurde beauftragt, selbe dem Meister zu übermitteln.

Volkmann's rührendes Dankschreiben, das von seinem schlichten Sinne Zeugniss ablegte, habe ich pietätvoll aufbewahrt. Bald darauf erschien seine reizende B-dur-Symphonie, gewidmet der Kais. russischen Musikgesellschaft in Moskau.*)

Das geschah vor 32 Jahren im „barbarischen" Russland!

Ergebenst der Ihrige

Anton Door.

Werthester Freund!

Die russische Ueberraschung hat mich wahrhaftig gerührt, zumal es das zweite 2. Mal ist, dass mich die Moskauer Musikfreunde so reich beschenken. Letzteren werde ich dieser Tage brieflich danken, zuvor aber, und zwar in diesen Zeilen bereits, muss ich Ihnen als Urheber der Ueberraschung herzlichen Dank sagen. Sie benutzten, um sich mir freundlich zu erweisen, eine entferntere, wenn auch nicht unpassende, Gelegenheit, und Freund Hellmesberger führte hierbei mit Glück die Rolle des Helfershelfers, d. h. Gelegenheitsmachers, sozusagen Zubringers durch. Entschuldigen Sie, dass ich erst heute von mir hören lasse, die Ursache davon ist, dass ich Krankheitshalber ein paar Tage das Zimmer hüten musste, und ich wollte Ihnen nicht eher schreiben als bis

*) Hr. Dr. Ertel, der Verfasser des Berichts über die betreffende Sinfonie-Soirée der Königlichen Kapelle vermuthet, das Zischen nach der Sinfonie von Volkmann sei nur als kleinliche Demonstration gegen den Dirigenten Dr. Muck aufzufassen und habe wohl nicht dem Werke Volkmann's gegolten. E. B.

*) Ich bin durch die Güte des Hrn. Professor A. Door in den Stand gesetzt, das Schreiben Volkmann's zu veröffentlichen. E. B.

Ich wusste, was ich mit dem russischen Wechsel anfangen soll. Da besuchte mich nun gestern ein Freund, der in solchen Dingen Bescheid weiss, und der belehrte mich, dass der fragliche Wechsel wohl correct ausgestellt ist, aber nicht eher in Geld flüssig gemacht werden kann, als bis er von Ihnen girirt sein wird. Besagter Freund will nun die Erledigung dieser Sache folgenderweise besorgen Er will den Wechsel an einen Wiener Banquier, mit dem er in Verbindung ist, schicken, nämlich an Baron Moritz Wodianer, welcher den Wechsel Ihnen zur Unterschrift zusenden wird, (welche wohl am Gewöhnlichsten auf der Rückseite geschieht, Sie würden z. B. daselbst sich folgenderweise ausdrücken: „für mich an die Ordre des Hrn. Rob. Volkmann in Ofen. Wien, den Januar 1874. Anton Door.“) Mit dieser Ihrer Bemerkung und Unterschrift versehen würde dann M. Wodianer die im Wechsel bezeichnete Summe an mich auszahlen. Nun müssten Sie aber die Güte haben, damit des Hrn. Wodianer Commis Sie findet, mir für ihn Ihre Wohnungsadresse nebst der Zeitstunde, wo Sie zu Hause anzutreffen sind, bekannt geben. Sobald dieses geschehen, wird der Wechsel von hier zu weiterer Behandlung Hrn. Wodianer geschickt werden

Sie sind doch auch der Ansicht, dass ich das Dankschreiben nach Moskau an Hrn. Nicolaus Rubinstein zu richten habe? Unter welcher Adresse müsste ich dieses thun? Bitte um baldige Antwort!

Nun leben Sie wohl und seien Sie nochmals bedankt, vielleicht gelingt es mir einmal mich kräftiger als mit Worten zu bedanken.

Ihr ergebenster

Robert Volkmann.

Ofen, den 20. Januar 1874.
Wasserstadt,
Hauptgasse 60—62.

Antworten.

H. L. H. Weimar. Mein op. 46: „Die leichtesten Klavierstücke“ für zwei Hände, jede Hand im Umfange von 5 und 6 Tönen, erschien bei C F. Peters in Leipzig und kostet 1,50 ℳ.

R. G. F. Die bodenlose Eitelkeit dieses Herrn schützt ihn vor jeder Anwandlung von Selbsterkenntniss.

I. W. Rostoff am Don R. ist ein tüchtiger Lehrer, er unterrichtet eine Anzahl amerikanischer Schüler, die in ihrer Heimath für ihn Reklame machen. Als Künstler hat er sich vor Jahren durch den öffentlichen Vortrag Mozart'scher Kompositionen bekannt gemacht, sonst ist von seiner künstlerischen Thätigkeit nichts bekannt, und deshalb finden Sie seinen Namen auch in keinem Musiklexikon. — Die „Dumb-thumb“-Methode, über die Sie in amerikanischen Zeitungen gelesen, soll einen hörbaren Untersatz verhindern, sie besteht in nichts anderem, als dass man beim Tonleiterspiel den Daumen nach dem Untersatze nur auf die betreffende Taste setzt, dieselbe aber nicht anschlägt. Das Mittel bewährt sich vorzüglich, ist aber durchaus nicht neu, ich wende es seit Jahren bei meinen Schülern an.

J. St. Graz. Bitte nur um ein wenig Geduld, es wird alles besprochen, was der Besprechung werth ist.
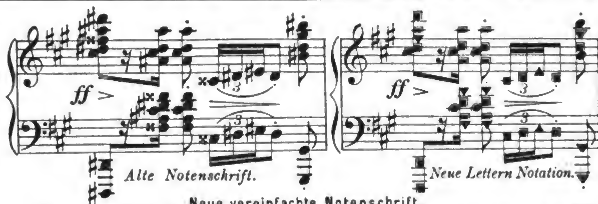
C. K. Luzern, G. F. Basel. Ihre Bedenken über diese Ausgabe der Weber'schen Klavierwerke sind berechtigt. Ich werde der Verlagshandlung davon Mittheilung machen.

W. H. Metz. Lange vor Breitkopf (1755) hatte man Notendruck durch bewegliche Typen. Erfinder desselben ist Petrucci, der 1466 in Fossombrone bei Urbino geboren wurde.

Prof. G. Der „schon bejahrte Musiker“ aus Frankfurt a. M., der Ihnen über die noch vorhandenen Musikautographen Mozart's Mittheilungen machte, heisst nicht Ernst, sondern Heinrich Henkel. Er ist der verdienstvolle Leiter der Frankfurter Musikschule und hat auch dem „Klavier-Lehrer“ schon dankenswerthe Mittheilungen über Mozart'sche Autographen gemacht. Derselbe erfreut sich übrigens des Professor- und Doktor-Titels.

I. H. G. Amsterdam. Die Statuten unseres Vereines werden Ihnen durch unseren Schriftführer zugesandt werden.

Anzeigen.



ff
ff
Alte Notenschrift.
Neue Lettern Notation.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 6. Berlin, 15. März 1898. XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das I. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. Die Expedition.

Eine Symphonie aus dem 15. Jahrhundert.

Von Dr. **Hugo Riemann.**

(Schluss.)

Der von mir kürzlich in der Leipziger Universitätsbibliothek gefundene Mensural-Kodex aus dem 15. Jahrhundert, durch welchen unsere Kunde von deutscher kontrapunktischer Kunst vor 1500 in ein ganz anderes Licht rückt (cfr. meine Beschreibung desselben in Haberl's „Kirchenmusikalischem Jahrbuch für 1897") enthält nun einen vierstimmigen Tonsatz, der zwar nicht als Symphonia bezeichnet ist, auch (wenigstens in den drei Oberstimmen) Text hat, im Sopran sogar doppelten, nämlich einen weltlichen und einen offenbar später entstandenen geistlichen (beide lateinisch), der aber nichts destoweniger als eine Symphonia anzusehen ist (wofür das Anfangswort des weltlichen Textes „Simphonia" eine direkte Handhabe giebt). Der weltliche Text lautet, soweit es mir gelungen ist, ihn richtig zu lesen:

Simphonia nobili frenetur organo:
citarae sonorae, cordae canorae,
apotheosi simboli (?) cimbali philomenetur (?)
timpana tubae clangore liliflorae
dulcisono, altitono, mellitono, simboliphano (?)
lutinae diutinae (?)
nimpheam choream
lirice mirice (?)
polo genifero grandifico (?)
cherubim
sceptrigero
contin tenoretin benjamin natum vim (??)
celsa restare (?) seraphin
amoene (?) nobis dulciter ora.

Der geistliche Text ist etwas wortärmer:

In laudem summi regis
triumphatoris incliti
strenue militantis
ac gubernantis in sublimi
regnantisque in superno solio
atque in celesti hierarchia imperantis
cantamus tuba atque ceteris instrumentis armonicis
lirice perdignis melodias benignas
sonantes: FARE FARE FA FA
glossaeque clangentes
nos altissimo commendantes.

Der geistliche Text ist durchweg sinnreich und logisch durchgeführt, deckt sich aber nur mangelhaft mit der Rhythmik des Satzes. Umgekehrt stimmen Worte und Scansion des weltlichen Textes bestens zu der Komposition, der Text aber erscheint zum mindesten theilweise als ein völlig sinnloses Gewirr leerer Worte. Dennoch interessirt der weltliche Text mehr, weil er eine grössere Zahl Instrumente namentlich anführt (organum [Orgel], citara

[Guitarre], corda canora [die singende Saite — Streichinstrumente], cimbalum [Klavier], timpana [Pauken], tubae [Blechblasinstrumente], lutinae [völlig räthselhaft; vielleicht Lauten?]; andere mögen noch in den seltsamen Umschreibungen apotheosi simboli und simboliphano sowie den Epithen liliflorae, dulcisono, altitono, mellitono etc. versteckt sein. Die Phantasie wird noch weiter angeregt durch den Tanz junger Mädchen (Nimphea chorea) und die himmlischen Heerschaaren der Cherubim und Seraphin; dass die Worte altitono, cherubim und seraphin gerade auf die höchsten Tongebungen (Sopran und Tenor auf dem hohen f) treffen, ist selbstverständlich bewusste Absichtlichkeit, aber angesichts der offenbaren Sinnlosigkeit vieler Worte müssen wir annehmen, dass die Symphonia vor dem Texte entstand, d. h. dass sie nicht eine Vokal-, sondern eine Instrumentalkomposition ist!

Ich hoffe den Freunden der Musikgeschichte einen Dienst zu erweisen, indem ich das ganze Stück im Lichtdruckfacsimile wiedergebe; für die nicht „gelehrten“ Leser aber füge ich eine Uebertragung in modernem Notenwerthen bei, die sich peinlich an die Tongebungen und Werthzeichen des Originals anschliesst (bis auf einen leicht zu korrigirenden Fehler im Alt, wo statt einer Longa eine Brevis steht), aber alle Werthe auf $^1/_4$ reduzirt und mit Taktstrichen versehen (da das Original alla breve verlangt, d. h. nach Breves zu taktiren ist, so hatte ich zwei Halbe in jeden Takt zu setzen). Das ganze Stück scheidet sich leicht erkennbar in nach Motetten- oder Pavanen-Art in allen vier Stimmen gut melodisch gesetzte „sangliche“ Partien und mehr intraden- (fanfaren-) artig rein instrumental im F dur-Akkord hin- und hergehende, die aber stark mit Pausen durchsetzt sind und eine Menge verschiedenartiger Rhythmen aufweisen. Beide Arten von Sätzchen habe ich durch Doppelstriche von einander geschieden, so dass ihre Ausdehnung leicht zu übersehen ist (M = melodisch, H = harmonisch):

M^1 = 8 Takte (6); H^1 = 13 Takte (12);
M^2 = 8 Takte (6); H^2 = 11 Takte;
M^3 = 5 Takte ($4\frac{1}{2}$); H^3 = 13 Takte;
M^4 = 6 Takte ($4\frac{1}{2}$);

d. h. die intradenartigen Theile sind durchweg etwas länger und unter einander alle drei annähernd gleich lang (ca. 12 Takte); meine Anweisung, dieselbe etwas bewegter zu nehmen, ist zwar willkürlich aber doch nicht unmotivirt, zumal noch nach 1600 die einleitenden und abschliessenden Partien der Kanzonen, welche den harmonischen Theilen unserer Symphonie entsprechen, regelmässig langsamer zu nehmen sind. Die ausdrückliche Vorschrift verschiedener Temponahme (allegro, adagio, presto) bringt zwar zuerst 1634 die 2. Ausgabe der Instrumentalkanzonen Frescobaldi's; aber gerade die Vergleichung dieser Ausgabe mit der ersten vom Jahre 1628 liefert den unanfechtbaren Beweis für den Usus, der vermuthlich viel älter gewesen ist.
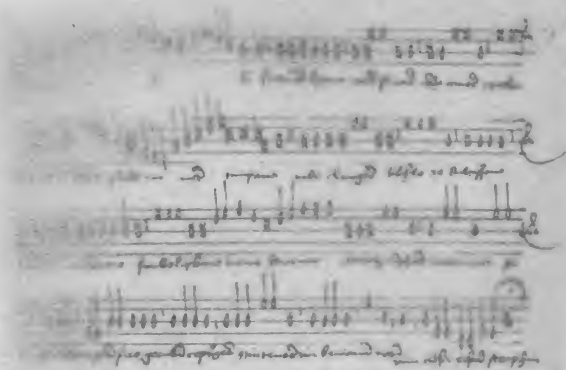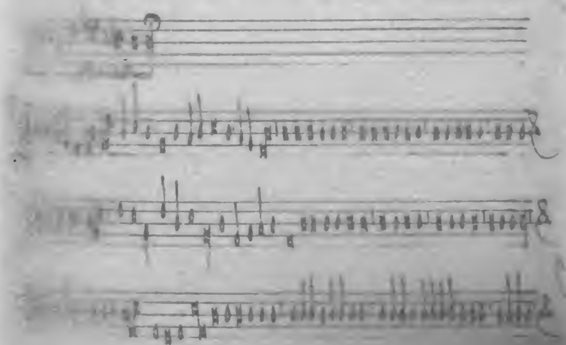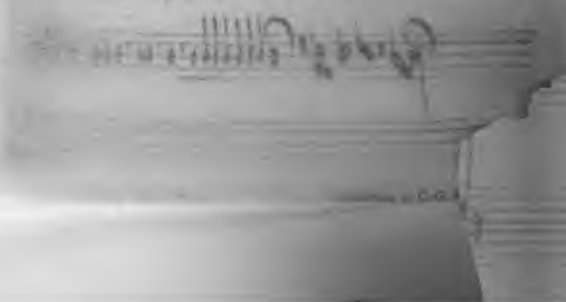
Für eine praktische Ausführung dieser ältesten aller erhaltenen Symphonien würde man wohl die melodischen Partien als Tutti (Bläser und Streicher aller Art vereint) oder als nur für Streicher und Holzbläser gedacht ansehen, die harmonischen aber ausschliesslich Blechblasinstrumenten (Trompeten [Zinken] und Posaunen) übertragen müssen, da dieselben sich durchaus in der Naturskala in F stehender Instrumente halten. Selbstverständlich würden Verdoppelungen in der Oberoktave für alle vier Stimmen (für Flöten, Oboen) und in der Unteroktave für den Bass (Kontrabass) die melodischen Partien zu erhöhter Wirkung bringen, aber auch dem Usus wenigstens einer uns nur wenig näher liegenden Zeit vollkommen entsprechen (16. Jahrh.).

Dass die Symphonie des Leipziger Kodex durch diese unabweisbare Gliederung in eine Reihe kleiner Theile in frappantester Weise an die 100 Jahre jüngeren Sonaten und Kanzonen der Gabrieli, Guami, Lappi, Luzzaschi, Maschera, Massaini u. s. w. erinnert, giebt aber sehr zu denken. Sollte vielleicht die Mehrgliedrigkeit der Kanzone doch älter sein, als man bisher annahm, so dass man von der Heranziehung der Tanztypen überhaupt absehen könnte?

Merkwürdig ist, dass der von mir vielfach bei den Klassikern und auch schon bei Lully nachgewiesene Rhythmus schwer-leicht-schwer (𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 || 𝅗𝅥 𝅗𝅥 | 𝅗𝅥 ||; 2, 4) in den melodischen Theilen dieser ältesten Symphonie streng durchgeführt erscheint (fortgesetzte Elision der leichten Zählzeit des schweren Taktes). Ob meine Deutung der Rhythmik der harmonischen Theile das Rechte trifft, wage ich nicht zu behaupten — mögen andere eine bessere versuchen.

Wem der andauernde Stillstand auf derselben Harmonie nicht zusagen und wer darum den historischen Werth des Stückes in Frage stellen sollte, den verweise ich auf zahlreiche ähnliche Bildungen zwei Jahrhunderte später (!) bei hochgeschätzten Meistern wie Biber, Corelli u. s. w.

Lichtdruck v. C. G. Röder, Leipzig.





 Lichtdruck v. C. G. Röder, Leipzig.

„Faust“ auf dem Klavier.

Von **Robert Musiol.**

(Fortsetzung.)

W(ilhelm) Graf veröffentlichte als op. 51 bei Em. Wetzler in Prag: „Mephisto-Walzer für das Pianoforte zum Konzertvortrage (C. Tausig gewidmet)“. Es ist ein ziemlich schwieriges aber dankbares Stück (Allegro diabolico, $^3|_4$, Es-dur); die Zwischensätze sind in As- und E-dur gehalten; der Anfang ist in G-moll, es stören aber bald von vornherein mehrere ausgelassene Auflösungszeichen.

J(ohn William) Harmston (1823—1881) veröffentlichte unter seinen vielen Salon-Kompositionen als op. 108: „Gretchen am Spinnrad. Klavierstück“ (für 2 Hände), Hamburg chez Aug. Cranz. Preis 10 Silbergroschen. Es ist ein ganz anmuthiges, leicht spielbares Vortragstück (B-dur, $^2|_4$, Allegretto con grazia).

Carl (Friedr. Aug.) **Hering** schrieb als sein 59. Werk: „Wer ruft mir?“, „Er schläft!“. Zwei Fantasiestücke für das Pianoforte. Hannover, Adolph Nagel, Preis 17 Neugroschen. No. 1 knüpft an die 1. Szene im ersten Theil des Goethe'schen „Faust“ an: Faust im Studirzimmer. Er nimmt das Buch des Nostradamus und „spricht das Zeichen des (Erd-)Geistes geheimnissvoll aus. Es zuckt eine röthliche Flamme, der Geist erscheint in der Flamme“ und spricht:

„Wer ruft mir?“

Das Stück beginnt Appassionato, non troppo Allegro (H-moll, $^4|_4$), nach 16 scharf charakteristischen Takten hebt ein längeres Adagio espress. an, in welchem eine Bassfigur (h a g fis) in verschiedenen Transpositionen wirksam hervortritt. Den Schluss bildet das Appassionato; die letzten 3 Takte sind Grave fff e dim., in den 2 vorletzten erklingen nur h und c miteinander, im letzten h allein.

No. 2 illustrirt das Schweben und Weben der Geister nach dem ersten Dialog zwischen Faust und Mephistopheles. Die Geister singen den Chor: „Schwindet, ihr dunklen Wölbungen droben“, worauf Mephistopheles rezitirt: „Er schläft! So recht, ihr luft'gen, zarten Jungen“! Es ist ein originelles, pikantes Stück (Vivo, $^6|_8$, E-moll), das wie die Geister Luft und Duft, aber reizend in der Wirkung ist.

Als sein „60. Werk“ erschien in dem gleichen Verlage von demselben Komponisten ein zweites Heft von „Faust“-Illustrationen: „Meine Ruh' ist hin!“, „Ach, neige, Du Schmerzensreiche!“ Zwei Fantasiestücke für das Pianoforte (Preis 14 Neugroschen). Die gleichfalls geistreich und gehaltvoll gestaltete No. 1 ist ebenso charakteristisch wie schön (Con moto, $^9|_8$, C-moll) und so plastisch, dass man ihr nur die Worte Goethe's unterzulegen brauchte.

Dasselbe lässt sich von der kürzeren No. 2 (Elegico molto Adagio, $^3|_4$) sagen; ihre Tonart ist As-moll, von der Schucht sagt: „wird wegen der vielen b nicht gebraucht, kömmt nur vorübergehend in der Modulation vor; statt dessen ist Gis-moll üblich“. Gathy kennt diese Tonart gar nicht und P. Ertel sagt: „Sehr starr und trübe. Fast gleich Es-moll“ („Es-moll Entsetzlich und fürchterlich, die Tonart des Winterschlafs und des Todes. Moderduft. Von ausgesprochener Starre und Leblosigkeit. Für Trauermärsche zu allererst geeignet.“)

Es ist ein ergreifendes, tief empfundenes Stück, wie überhaupt beide Werke Hering's der höchsten Beachtung werth sind. —

Martin Lazare schrieb ein Salonstück für Pianoforte, dass er „Marguerite au Rouet“ nannte und als op. 25 bei Schott, Editeur, Paris (Mainz, Brüssel, London) erschien. Das vorliegende Exemplar trägt auf dem Titelblatt die Bemerkung „Edition Simplifiée — eine schwerere scheint nicht zur Ausgabe gelangt zu sein; beim Stück selbst heisst es: „Edition Facilitée“ und wird es auch noch „Caprice“ genannt.

Nach einer längeren Einleitung (a capriccio, G-dur, $^4|_4$) beginnt die eigentliche Komposition (G dur, $^6|_8$, Allegretto). Sie ist flüssig, ohne weitere Tiefe und ganz wohlklingend; ist auch die fast durchweg festgehaltene $^1|_{16}$-Bewegung etwas unruhig, so ist doch das Ganze das Gegentheil von „Meine Ruh' ist hin“.

Franz Liszt!! Auch von ihm liegen mehrere hierher gehörige Werke vor. Wir können sie nicht loben — weil dies überflüssig ist; wir können sie aber auch nicht tadeln — sie sind uns dazu viel zu lieb. Wir wollen uns daher nur auf die Angabe des Titels und wesentlichen Inhalts beschränken.

1. Eine Faust-Symphonie in drei Charakterbildern (nach Goethe). I. Faust (Allegro), II. Gretchen (Andante), III. Mephistopheles (Scherzo und Finale mit Schluss-Chor: „Alles Vergängliche ist nur ein Gleichniss“. Leipzig, Schuberth & Co. Vollständige Orchester-Partitur 7 Rthl., Edition für 2 Pianoforte (zu 4 Händen) $3^1|_3$ Thl. Das Werk erschien 1862. Der erste Satz beginnt Lento assai (C, ohne Vorzeichnung) mit dem Vorhalt as und den darauf folgenden arpeggirenden Akkorden g h es — fis b d — f a cis — und e gis c. Nach 22 Takten beginnt Allegro impetuoso (alla breve); später nach 5 Takten Lento assai folgt Allegro agitato ed appassionato assai mit 3 b-Vorzeichnungen, später 3 †, hierauf Mena mosso, misterioso (abwechselnd $^5|_4$ und $^4|_4$Takt und ohne Vorzeichnung; dann Affettuoso (poco Andante; abwechselnd $^3|_4$ und $^4|_4$-Takt); und so geht das in steter Abwechselung fort; der Schluss ist C. Der zweite Satz ist durchweg Andante soave ($^3|_4$, As-dur); der Takt wechselt verschiedene Male, ebenso die Tonart und die Bewegung. Der dritte Satz beginnt Allegro vivace, ironico ($^2|_4$, ohne Vorzeichnung), dann sempre Allegro, C, Allegro vivace ($^6|_8$, 3 b), später $^4|_4$ und $^3|_4$-Takt dazwischen, weiter Animato ($^4|_4$, 3 b) und il tempo un poco moderato mit eingestreuten $^3/_4$-Perioden, dann sempre animato ($^3|_4$) u.s.f. Der Schlusshymnus ($^4|_4$, C-dur) ist für Männerchor.

2. Zwei Episoden aus Lenau's Faust für grosses Orchester. No. 1. Der nächtliche Zug. No. 2. Der Tanz in der Dorfschenke (Mephisto-Walzer). Leipzig, J. Schuberth & Co. No. 1. Partit. 2 Thal. Für das Pianof. zu 4 Händen 1 Thal., zu 2 Händen 25 Neugroschen. No. 2. Partit. 3 Thal. Pianof. zu 4 Händen 1 Thal. 10 Neugroschen, zu 2 Händen 1 Thal. 5 Neugroschen.

No. 1 beginnt Andante moderato e mestoso. Langsam und düster (Cis-moll, 4/4). Interessant ist bei der Stelle: „Da kommt's heran, ein feierlicher Zug" die Verwendung der Melodie des alten gregorianischen Ritual-Chorales: „Pange lingua". Mit der Einsamkeit Faust's schliesst düster und schwermüthig diese Nummer.

No. 2, der „Mephisto-Walzer", hat fast durchweg Allegro vivace (quasi presto. A-dur, 3/8). Der Mittelsatz (Des-dur) ist „un poco meno mosso (ma poco)". Dass das Ganze — das Werk ist Carl Tausig gewidmet — ebenso grosse technische Schwierigkeiten wie die verschiedensten Modifikationen in dynamischer Hinsicht aufweist, darf wohl nicht erst bewiesen werden — hier würde es zu weit führen!

3. 2. Mephisto-Walzer. Berlin, Adolf Fürstner (C. C. Meser). Orchest.-Partit. Preis 10 *M*. Für Pianof. allein 4,50 *M*, zu 4 Händen 5,50 *M*.

Derselbe ist Camille Saint-Saëns gewidmet; ob er sich auf den „Tanz in der Dorf-Schänke" bezieht, ist nicht gesagt, ich möchte es glauben. Sein Tempo ist: Allegro vivace (6/8 2/4) und er hat anfänglich gar keine Vorzeichnung, nach 14 Takten 4 † und wieder nach 12 Takten 3 b; später kommen durch einen längeren Abschnitt 5 † und zuletzt 3 b; trotzdem schliesst dieses Werk mit h.

4. 3. Mephisto-Walzer („Madame Marie Jaëll verehrungsvoll gewidmet"). Für Klavier Preis 5 *M*. Berlin und Leipzig, Adolf Fürstner (C. F. Meser.) Dieser „Mephisto-Walzer" beginnt in Dis.moll und endet auch so. Während Gathy diese Tonart nicht kennt, sagt Schucht: „wird selten gebraucht, dafür Es-moll" und dort: „Es-moll, 6 b, tiefster Schmerz an Leichen und in Grabgewölben klagend". P. Ertel kennt Dis-moll auch nicht, sagt aber von Es-moll (hoffentlich gilt ihm diese Tonart enharmonisch gleich): „insbesondere ist Es-moll von äusserst dunkeler Färbung, von einer Todtenstarre (!) sonder Gleichen (!!!). Diese (Dis-moll) dauert nur 2 mal 5 Takte (C-Takt), sie hört dann ganz auf 12/8, 4/4-Takt) und macht später wieder 5 † Platz. Gegen den Schluss hin weist die Verzeichnung auch je einmal E- und As-dur auf. Auch dieser Walzer ist echter, dämonischer, oft geradezu verblüffender — Liszt.

5. Mephisto-Polka. Berlin und Leipzig, Adolf Fürstner. Für Klavier Preis 3 *M*. Der Anfang dieser kecken, übermüthigen und an pikanten Geistreichheiten und geistreichen Pikanterien voll erfüllten Komposition zeigt nach A-moll; die Haupttonart ist A-dur, das Stück aber endet mit dem eingestrichenen f.

6. Aus der Musik von Eduard Lassen zu Hebbel's Nibelungen und Goethe's Faust. Pianofortestücke zum Konzertvortrag. Faust: 3. Osterhymne (Preis 2 *M*), 4. Hoffest: Marsch und 5. Polonaise (zusammen 3,50 *M*). Breslau, Julius Hainauer.

Dass Lassen's Musik zu beiden Theilen des „Faust" von Goethe die bedeutendste und künstlerisch werthvollste ist, die wir für die Bühnen-Aufführungen haben, dürfte unbestritten sein. Liszt hat sich Momente daraus zu Bearbeitungen für das Pianoforte allein entnommen, die auch rein musikalisch von schönem Eindruck sind. Die „Oster-Hymne" beginnt er in Cis-moll (4/4, Andante religioso, non troppo Lento) auf dem Orgelpunkt cis-gis, um die Hymne selbst in der Original-Tonart Des-dur zu bringen. Diese ist einfach nur übertragen, die Textworte sind ihr zum näheren Verständniss auch untergelegt, nur der Schluss — 2 Seiten — entspinnt sich frei und schön aus dem Vorhergegangenen, so dass das Ganze ein wirksames poetisches Bild ist. Der „Hoffest-Marsch" ist in freier und breiter Bearbeitung des „Kaisermarsch" (II. Theil, 1. Akt No. 2) ein wuchtiges pompöses Stück geworden, das seine Originaltonart (C-dur) zwar festhält aber auch weiter schweift. Die Anfangsbezeichnung Pomposo. Tempo di Marcia gilt für das ganze Stück, das zum Schluss nach E-dur überleitet, die Tonart der Polonaise, die sich unmittelbar anschliesst. Auch diese hat Liszt erweitert und zu einem glänzenden, berauschenden Konzertstück für Pianof. umgeschaffen.

Max Puchat, op. 14: Euphorion. Eine symphonische Dichtung für grosses Orchester (nach Goethe's Faust, II. Theil, 3. Akt). Leipzig, C. F. W. Siegel's Musikalienhandlung (R. Linnemann). Partit. 6 *M*. Für Pianof. zu 4 Händen arrang. vom Komponisten 3.50 *M*.

Es würde uns zu weit führen, wollten wir hier das Programm mittheilen und an seiner Hand den Verlauf des Tonstückes schildern.

Dasselbe beginnt Andante con moto (3/4, B-dur). Die Tonart wechselt öfter und der Takt wird im Entwickelungssatze fast durchweg 4/4, bis ihn am Schlusse der 3/4-Takt, mit Ausnahme einer kürzeren dazwischenliegenden Episode im 4/4-Takt, ablöst. Die Musik ist charakteristisch, feinsinnig und wirksam instrumentirt. Der Klavierauszug giebt ein klares, vollständiges und eindrucksvolles Bild der Partitur und ihrer Wirkungen.

(Schluss folgt).

Musikaufführungen.

So ist denn das Merkwürdige geschehen: Herr Felix Weingartner, der zuerst Berlin unter eigenartigen Umständen den Rücken gekehrt hatte und in Paris Konzerte dirigirte, ist telegraphisch — so sagt man — schleunigst zurückgerufen worden und hat in der That das VIII. Symphonie-Konzert der **Kgl. Kapelle** am 9. März dirigirt, selbstverständlich zur grössten Freude seiner hiesigen Anhänger, die natürlich die Verhältnisse nicht näher kennen bezw. kennen wollen. In objektiv denkenden und gänzlich unbetheiligten Kreisen übt man an dieser nach dem Geschehenen eigenthümlich berührenden Zurückholung sehr scharfe Kritik, vielleicht nicht ohne Unrecht; denn es ist doch zum mindesten eigenthümlich, wenn ein Kapellmeister, der sich mit der Generalintendanz so entzweit hatte, dass „eine Verständigung zwischen den Parteien so gut wie ausgeschlossen ist" (so schrieb eine Zeitung), nunmehr plötzlich wie im Triumphe an die Stätte seiner früheren Wirksamkeit zurückgeleitet wird. Auch daran übt man eine scharfe Kritik, dass der hochverdienstvolle Dr. Muck, der hilfsbereit beisprang, als Weingartner eines Tages „aus Gesundheitsrücksichten" verschwand, in einer etwas eigenartigen Weise behandelt worden sei, so dass er es vorzog, den Taktstock sofort niederzulegen. Welche Intriguen hier obwalten, wir wissen es nicht, wenigstens nicht mit absoluter Zuverlässigkeit, dies aber steht fest, dass dergleichen Machinationen auf den Eingeweihten einen mehr als sonderbaren Eindruck machen und es höchst beklagenswerth erscheinen lassen, wenn hier unter dem Deckmantel der Kunst etwa persönliche Interessen mit solcher materieller Art verknüpft sein sollten. Fast sieht das Programm des letzten Symphonie-Abends wie ein indirekter Beleg hierfür aus. Es enthielt lauter für uns hier in Berlin indifferente Tonwerke: Die Euryanthe-Ouverture (statt der auf dem Zettel angekündigten „Anakreon"-Ouverture Cherubinis), Mendelssohns „Schottische Symphonie", die Egmont-Ouverture und die VIII. Symphonie Beethovens. Da diese Werke in der Reichshauptstadt ja schon einigermassen bekannt sind, so erübrigt sich ja eine Kritik hierüber völlig, auch über die Ausführung; denn die Kgl. Kapelle spielt nun einmal dergleichen Dinge vorzüglich, sei es unter Weingartner oder Dr. Muck. Als Faktum will ich nur noch erwähnen, dass der Beifall (in der Generalprobe, die ich nur hören konnte) nicht so stark war, wie man ihn hätte nach der vorangegangenen Reklame erwarten müssen.

Die grossen **Philharmonischen Konzerte** sind unterdess für diese Saison zur Rüste gegangen; das letzte fand am 7. März unter Nikisch's Leitung statt. Auch hier ein relativ genommen recht indifferentes Programm; denn weder Schuberts unvollendete H-moll-Symphonie, so herrlich sie an sich ist, noch Wagners Tannhäuser-Bacchanal und dessen Ouverture zum Fliegenden Holländer, noch Brahms' Violinkonzert, vom Konzertmeister des Philharmonischen Orchesters, Herrn Witek übrigens in wahrhaft künstlerischer Weise zu Gehör gebracht, und zwei sehr bekannte Arien aus Glucks „Armide" und Weber's „Oberon", schlecht und recht von Frau Lilli Lehmann gesungen, sind für unser verwöhntes Musiktreiben etwas Neues, und dass das Philh. Orchester gut spielt und Herr Nikisch ein vortrefflicher Dirigent für gewisse Sachen ist, ist auch nichts Neues. Wenn die Philharm. Konzerte in der nächsten Saison einem wahrhaften Interesse des Publikums und der Kritik begegnen wollen, so muss sich Herr Nikisch ernstlich darum bemühen, uns würdige Novitäten, und deren giebt es genug, zu bringen.

Ueberblicke ich die grosse Reihe von Konzerten der letzten zwei Wochen, so zweifle ich, ob ich den Leser mit Ausnahme weniger Aufführungen überhaupt mit einer näheren Kritik absolut gleichgültiger Darbietungen belästigen soll. Meine innere Stimme sagt nein, in einem allerdings typischen Falle werde ich indess doch eine Ausnahme machen. Es betrifft das „Zum Besten der Bochumer Verunglückten" am 7. März im Saal Bechstein gegebene Konzert der sog. Pianistin Emma Thiel. Wie solche Dinge in Berlin überhaupt möglich sind, das begreife wer kann. Eine Dilettantin schlimmster Sorte hat die Kühnheit, dem Publikum, das freilich nur aus etwa vierzig Zuhörern bestand, unter der Flagge der Wohlthätigkeit Beethovens Kolossalsonate op. 111 zu versetzen! Schaudernd verliess ich diesen Ort niedrigster Kunstentweihung, um im Strudel der Weltstadt zu vergessen, dass auch bei uns im Reiche der hohen Musik Trug und lächerliche Einbildung sich die Hände reichen können. Welch' ein Vergnügen war es gottlob dagegen, **Wladimir von Pachmann** (Singakademie, 27. Febr.) zu hören, trotz aller seiner Schrullen und Sonderbarkeiten. Hier steht ein geborner, origineller Künstler vor uns, der kaum zu ersetzen sein dürfte. Es ist wahr, Chopin's G-moll-Ballade hörte man noch nie in so gedehntem Zeitmasse, aber wenn sie Pachmann spielt, so glaubt man's ihm eben, dass es so sein müsse, und schliesslich ist doch der höchste Zweck des Instrumentalisten dann erreicht, wenn er uns die Ueberzeugung beibringt, dass das, was er vorträgt, den Schein des allein Richtigen und Wahren besitzt. Und Pachmann gehört zu diesen seltenen Naturen.

Ein nicht minder origineller, aber etwas excentrischer Künstler ist **Josef Weiss** (Singakademie, 4. März). Da ihm die alte Klaviatur zu fad ist, so machte er sich an die neue, sog. Jankó-Klaviatur, und bewies, dass er auch hier zu Hause ist. Denn er verstand es, seine kolossale Virtuosität auch unter den veränderten Umständen, den Eigenthümlichkeiten der Jankó-Klaviatur angepasst (fünfstimmige Akkorde, Dezimen, Glissandi), zur richtigen Geltung zu bringen. Weiss ist übrigens auch Konzertredner à la Bülow; diesmal beschuldigte er die Firma Blüthner, ihm ein anders als verabredet mensurirtes Instrument hierher gesandt zu haben, wodurch allerdings das Misslungene einiger Piècen erklärlich er-

scheinen konnte. Es ist nun an der Firma Blüthner, sich hierüber zu äussern. — Als eine tüchtige wirklich musikalische Künstlerin mag noch Fräul. **Ella Kerndl** (Römischer Hof, 9. März) erwähnt sein.

Lassen wir nun die bemerkenswerthen Künstler auf den Saiteninstrumenten folgen. Da ist der Violoncellist **Percy Such,** der in der Singakademie am 26. Februar sein II. Konzert gab; er bestand, wie nach dem ersten schon zu erwarten, durchaus ehrenvoll. Seine Hauptstärke liegt in der gutfundirten Technik. Aehnliches gilt von Fräul. **Irene von Brennerberg** (ebenda am 3. März), nur dass ihr musikalisches Empfindungsvermögen um einige Grade tiefer steht, und von dem Londoner Geiger **Louis Wolff,** der ebenfalls mehr als respektabler Techniker denn als wahrer Musiker sich am 5 März in der Singakademie präsentirte. Als leuchtendes Gestirn stand allein nur wie immer **Pablo de Sarasate,** dessen Konzert in der Philharmonie am 4 März den üblichen grossen Erfolg hatte, am Himmel. Als sog. gemischte Konzerte kamen in Betracht die Soirée der Damen **Clotilde Kleeberg** und **Betty Schwabe** im Saal Bechstein (8. März) und das populäre Konzert der Frau **Marianne Scharwenka-Stresow** in der Singakademie (7. März). In der letzteren Veranstaltung wirkte, besonders freudig begrüsst, der Erfinder und Virtuos auf der Viola alta, Herr Professor H. Ritter, mit, der ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrumente ist. Zwei neuere Kompositionen Ph. Scharwenka's erregten Interesse.

Vielfach war der Gesang vertreten, zum Theil in Massen, so in den Konzerten des **Erk'schen Männergesangvereins,** (im Neuen Königlich. Theater am 2. März), dessen treffliche Leistungen leider unter einem Versehen der Intendanz litten, da zur selben Zeit eine Generalprobe einer englischen Schauspielergesellschaft auf der Bühne, durch den eisernen Vorhang getrennt, stattfand. So kam es, dass z. B. die Euryanthe-Ouverture, vom Neuen Symphonie-Orchester gespielt, unter Kanonenschüssen und dramatischen Tiraden aller Art vor sich ging, eine etwas seltsame Darstellung.

Tags darauf konzertirte in der Philharmonie glücklicher und unter grossem Erfolge der **Sängerbund des Berl. Lehrervereins** (Dirigent Professor F. Schmidt).

An Einzelleistungen waren beachtenswerth der Liederabend der strebsamen Gesangskünstlerin Frau **Emily Hamann-Martinsen** (Singakademie, 8. März), deren gute Schulung leider noch durch einige kleine Fehler und einen Schuss Temperamentlosigkeit beeinträchtigt wird, und derjenige der Frau **Catharina Hennig-Zimdars** (Saal Bechstein 4. März), deren Gesangskunst seit etwa 5 Jahren bei uns in gutem Andenken steht. Als Kuriosum erwähne ich noch den Gesangsabend eines unglücklichen Künstlers **Axel von Kothen,** (Saal Bechstein 9. März), der an den Füssen gelähmt, gezwungen ist, im Rollstuhl sitzend zu singen, eine Mitleid erregende Erscheinung. Trotz alledem waren seine Vorträge gar nicht übel; sie wiesen jenen eigenartigen Ton auf, der uns kraft seiner von Herzen kommenden Eindringlichkeit, weil vom Unglück diktirt, sofort gefangen nimmt. Hoffentlich bewahrt ein gütiges Geschick den bedauernswerthen Künstler vor Nahrungssorgen.

Dr. Paul Ertel.

* * *

Lobetanz,

ein Bühnenspiel in 3 Aufzügen, Dichtung von Otto Julius Bierbaum, Musik von **Ludwig Thuille.** Zum ersten Male aufgeführt im Berliner Kgl. Opernhause am 10. Februar.

Wenn man das Personal-Verzeichniss dieses Werkes, das die Verfasser vorsichtigerweise nicht Oper sondern eben Bühnenspiel nennen, durchliest und dort als Akteure angegeben findet: Lobetanz, die Prinzessin, der König, die Erste der Braunen, die Erste der Blonden, der Förster, der Henker, der Richter, die Sänger, Gefangene u. s. w., so wird uns sofort klar, dass wir es mit einem Märchen zu thun haben. Aber dieses Märchen ist von besonderer Art: fast scheint es, als ob die Autoren unter dieser anscheinend harmlosen Flagge eine bitterernste Satyre pro domo segeln lassen wollen. Einerlei; Thatsache ist, dass hier der Dichter und der Komponist ohne jeden Zweifel etwas geschaffen haben, worüber die Welt nicht zur Tagesordnung übergehen kann, und darum darf man es auch als einen Triumph bezeichnen, dass nach der italienischen Invasion endlich wieder ein deutscher Komponist neben Humperdinck bestanden hat. Alle Musik ist der Mode unterworfen, und zur Zeit ist gerade für solche Märchenbilder der rechte Boden geschaffen, auf dem sie gedeihen können; daher hatte „Lobetanz" auch einen sehr freundlichen Erfolg errungen; allerdings ein Cavalleria-Erfolg war's nicht, und das ist auch so ganz gut. Dramatische Werke von wirklicher Bedeutung werden niemals die Gunst des Publikums im Sturm erobern. — Der Textinhalt ist an sich sehr einfach. Es ist die alte Geschichte von dem liebeskranken Königstöchterlein und dem fahrenden Spielmann, der mit seiner Geige der beste Arzt für die Herzenswunden ist. Selbstverständlich darf der König, so eine Art roi d'Yvetot, diese Mesalliance nicht dulden, und als gar die beiden heimlich auf einer Linde — etwas umständlich — ein kleines Stelldichein halten, da naht der Königszug und der Eclat ist fertig. Lobetanz, der fahrende Spielmann, wird von den Pikenieren gegriffen und als Zauberer in den Kerker geführt. Schon soll die grausige Exekution durch den Henker beginnen, da bittet sich Lobetanz noch eine letzte Gnade aus, nämlich zu geigen, wodurch er die wie todt daliegende Prinzessin wieder zum Leben erwecken wolle. In der That wird das Prinzesschen wieder lebendig und nun giebts — Hochzeit. Mit einem feschen, etwas verfeinerten langsamen Wiener Walzer, in den sämmtliche Akteure einstimmen, schliesst das eigenartige Opus, nachdem in den drei Akten durch allerlei episodisches Beiwerk viel Kurzweil geschaffen ist. Eine Scene jedoch ist meinem Empfinden durchaus zuwider. Im III. Akte (Kerkerverliess), wird in sehr cynischer Weise der Tod durch einen glatzköpfigen tanzenden Alten persiflirt, und wir meinen, dass man mit solchen ernsten Dingen doch kein frivoles Spiel treiben dürfe. Was den Text als

solchen anlangt, so ist er zuweilen recht burschikos, mit süddeutschen Redensarten gewürzt, so ein Bischen studentischer Bierulk spukt da hinein, und von diesem Gesichtspunkte wird man eben das textliche Gewebe aufzufassen haben.

Nun zur Musik*). Diese bewegt sich grundsätzlich in neudeutschen Bahnen und findet ihren Urtypus vornehmlich in den „Meistersingern" (typische Belege hierfür sind der Festzug im I. Akt (Kl. A. S. 24 ff.), ferner das Vorspiel zum II. Akt (52 ff.), dann auch im Nibelungenzyklus Zu Beginn des Werkes werden wir lebhaft an das „Waldweben" im Siegfried erinnert; allerdings athmet auch die ganze erste Scene eine derartige Stimmung, vielleicht noch in Kombination mit der Blumenmädchen-Episode im Parsital. Schon aus diesen Andeutungen ersieht der kundige Leser, dass Thuille, der Komponist, ein guter Musiker sein muss. Gibt er auch hier noch nichts Eigenes, ausgenommen eine gewisse programmatische häufige Anwendung des übermässigen Dreiklangnonenakkordes (siehe Kl. A. S 44 bes.), dessen Ueberschwänglichkeit sehr zu dem träumerisch-begehrlichen Wesen der Prinzessin passt, so zeigt sich doch schon sehr bald der tüchtige, gut geschulte Musiker, der in allen Künsten des Kontrapunktes wohlerfahren einen stark polyphonen und doch schön klingenden Satz zu schreiben versteht. Allerdings ist er in seinen harmonischen Wendungen sehr kühn, oft aller Schulregeln spottend, dabei aber stets interessant und die Aufmerksamkeit des Hörers erregend. Der Leitmotive bedient er sich ebenfalls, man denke z. B. an das Motiv: „Sing, Lobetanz! sing!" (S. 44, 47 u. öfters).

Thuille besitzt auch ein bedeutendes Charakterisirungsvermögen, besonders stark entwickelt für das Ironisch-Komische (die sog. Dichterstellen S. 21—22 u. 36—37), aber auch für das Dämonische. Hierzu vergl. man den III. Akt in seiner grösseren Hälfte (das Vorspiel beginnt in Fis-moll!). In diesen „Henkerscenen" giebt Thuille in der That Eigenes, wenigstens ist mir persönlich aus der Litteratur vor Lobetanz nichts Aehnliches oder gar Gleiches bekannt; selbst Berlioz, der ja doch in solchen Schilderungen durchaus erfinderisch war, stellt kein Analogon. Dieser III. Akt gab denn auch bei der Aufführung den Ausschlag; hiernach erscholl zum ersten Male wirklich starker Beifall, während die beiden ersten Akte etwas kühl aufgenommen wurden. Die Instrumentation des Werkes ist durchweg schön und verräth den gewandten, feinfühligen Meister. So wäre denn im Lobetanz eine Art Pendant zu Humperdincks „Hänsel und Gretel" erstanden. die Aehnlichkeit geht sogar soweit, dass wie jene Märchenoper auch dieses Bühnenspiel in einen kecken Walzer ausläuft. Ob es aber auch einen gleichen Kassenerfolg erzielen wird, bleibt abzuwarten. Die Aufführung war im allgemeinen eine recht gute; es machten sich um dieselbe Herr Naval in der Titelrolle, Frl. Dietrich als Prinzessin, Herr Stammer als dicker König, sowie die Damen Gradl, Reinisch und die Herren Bachmann, Krasa, Philipp verdient. Herr Dr. Muck dirigirte.

Dr. Paul Ertel.

*) Der sehr sorgfältige von H. Bischoff gearbeitete Klavierauszug ist im Verlage von A. Deneke-Berlin erschienen. Pr. 12 *M.*

Von hier und ausserhalb.

Berlin. In der jüngsten ausserordentlichen Generalversammlung des Berliner Musiklehrer-Vereins wurde das bisherige Kuratoriumsmitglied, Herr Siegfried Ochs an Stelle des verstorbenen Herrn O. Eichberg zum ersten Vorsitzenden, der Kgl. Musikdirektor Herr O. Pasch zum Mitglied des Kuratoriums, beide einstimmig gewählt.

— Hr. Generalintendant Graf von Hochberg in Berlin erhielt vom Kaiser den preussischen Kronenorden 1. Klasse.

— Die St. Caecilien-Akademie zu Rom hatte einen Kompositionswettbewerb für diejenigen ihrer Schüler eröffnet, welche das Diplom als Komponist erlangt haben. Es handelte sich um eine Ouverture oder ein Vorspiel für Orchester. Von den eingegangenen sieben Manuskripten erhielt die Ouverture des Hrn. Giacomo Settacioli die silberne Medaille und soll noch in einem der Konzerte dieser Saison aufgeführt werden, während das Vorspiel des Hrn. Alessandro Bustini „ehrenvolle Erwähnung" fand.

— Der Hofpianofabrikant Herr Kommerzienrath Julius Blüthner in Leipzig ist zum Hoflieferanten Sr. Majestät des Kaisers von Russland ernannt worden.

— Frau Cosima Wagner liess, wie aus Bayreuth berichtet wird, am 26 v. M. vor einem geladenen Publikum im Saale des „Hotel zur Sonne" durch Schüler der Bayreuther Musikschule das Goethe'sche und von Musikdirektor Kniese mit sinniger Musik geschmückte Singspiel „Jeri und Bäteli" aufführen. Dasselbe fand grossen Beifall und wurde ebenso hübsch gespielt wie gesungen. Nach demselben folgte das vierhändig vorgetragene Meistersinger-Vorspiel, worauf Herr van Rooy Wolfram's Anrede „Blick' ich umher" vortrug. Weiter folgten mehrere von der Konzertsängerin Frl. Tony Cannstatt aus Wiesbaden vorgetragene Wagner'sche Gesänge. Herr van Rooy schloss die Reihe der interessanten Programmnummern mit dem Schlussgesang aus der „Walküre".

— Der Verein der Berliner Musikalienhändler hat in seiner Hauptversammlung vom 22. Februar einstimmig beschlossen, dass die Mitglieder von keinem Komponisten Werke in Verlag nehmen oder solche arrangiren lassen, welcher für Bazare, Waarenhäuser, Schleuderfirmen oder gesperrte Firmen wider besseres Wissen arbeitet, gleichviel ob unter seinem Namen, ob pseudonym, oder anonym.

— Reinhold Becker's einaktige Oper „Ratbold" hat bei ihrer Erstaufführung im Dresdner Opernhause besonders gut gefallen. Sie ist melodienreich, als ein Nachklang zu jener Fluth einaktiger, hochdramatischer Opern anzusehen, die durch die Koburger Preiskonkurrenz seinerzeit veranlasst wurden. Becker erscheint keineswegs zum ersten Male auf der Dresdner Opernbühne. Vor ungefähr fünf Jahren ging seine grössere Oper „Frauenlob" in Szene. Seitdem hat der Tondichter, was die dramatische Gestaltung seiner Musik anbetrifft, entschieden in hohem Maasse Fortschritte gemacht, insbesondere auch in Bezug auf die musikalische Charakterisirung der Stimmung, die er freilich mehr in das Orchester als auf die Bühne verlegt. Daran mag allerdings die allzu knappe Behandlung des Textes auch mit Schuld tragen, denn in der kaum dreiviertel Stunden währenden Oper ist eine solche Fülle von Handlung zusammengedrängt, dass auf die einzelne Stimmung nicht allzu viel kommt, zumal es sich Becker, der als Liederkomponist seine schönsten Erfolge hatte, nicht versagen konnte, im engen Rahmen des hochdramatischen Stückes auch noch auf diesem ihm so trefflich liegenden Gebiete zu brilliren. Die Handlung des von Felix Dahn herrührenden, zuweilen etwas phrasenhaften, aber im Ganzen mit dramatischem Geschick aufgebauten Textes spielt an der nordfriesischen Küste.

— Ein historisches Konzert mit Benutzung alterthümlicher Musikinstrumente war am Sonntag den 6. Februar im Saale der Hofpianofabrik von Hornung & Möller in Kopenhagen durch den bekannten Forscher Angul Hammerik veranstaltet worden, der unseren Lesern als Verfasser der interessanten „Studien über die altnordischen Luren im Nationalmuseum zu Kopenhagen" (vergl. diese Zeitschr. Bd. XIV No. 26 u. ff.) bekannt ist. Das Konzert, welches gleichzeitig die Feier der Eröffnung der Sammlung alter Musikinstrumente in Kopenhagen bildete, bot ein höchst interessantes Programm. Zuerst wurden zwei von Friedrich dem Grossen komponirte Stücke: „Lento" aus der 3. Sonate (H-moll) und das „Allegretto" aus der 7. Sonate (G-dur) für Flöte und Klavier auf einer alten Flöte von Holtzapfel-Paris und einem alten englischen Klaviere aus dem Jahre 1825 (früher im Besitze des dänischen Komponisten C. E. F. Weyse, * 1774 † 1842) vorgetragen. Dann folgte „Arioso" aus der Oper „Floridante" von G. F. Händel für Oboe d'amour und Harfe. Vielen Beifall fanden zwei altfranzösische, meisterhaft vorgetragene Lieder, die einen besonderen Reiz erhielten durch die Begleitung auf einer Laute (von Joh. Christoph Fleischer, Hamburg, 16?8) und einer altitalienischen Mandoline (von Moreno, Neapel). Gleich interessant waren zwei Stücke für Viola di Gamba: „Andante amoroso" aus der 1. Sonate für Gambe und Klavier von J. S. Bach und „Canzonetta" mit Begleitung auf der Laute von Alessandro Stradella. Die benutzte Gambe trug die Zettelinschrift: „Antonius Stradivarius Cremon. Faciebat 1694". Meisterhaft waren die Klaviervorträge von Frau Golla Hammerik auf einem Clavichord) aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts und einem prächtigen Clavicymbal (von Hasse, Hamburg, 1723), wobei die Eigenart jedes der beiden Instrumente prächtig zur Geltung kam. Sie spielte u. a. zwei Stücke von François Couperin und das 1. Präludium (C-dur) aus J. S. Bach's „wohltemperirten Klavier". Auch die Viola d'amour kam zur Vorführung und zwar in einer neueren Komposition (aus d. Jahre 1865): „Andante und Andantino" für Viola d'amour mit Harfenbegleitung von Henrik Rung und als Begleitinstrument in der Bass-Arie „Betrachte meine Seele" aus der „Johannis-Passion" von J. S. Bach mit Begleitung von 2 Violas d'amour, Laute und Gambe. — Wie wir hören, sollen diesem ersten historischen Konzerte, das nur in engen Rahmen vor einem geladenen Publikum stattfand, noch andere in grösserem Style folgen.

— Hofkapellmeister Felix Weingartner ist zum ersten Mal in Paris als Dirigent im Lamoureux-Konzert aufgetreten. Wie ein Privattelegramm aus Paris meldet, gestaltete sich dieses Auftreten zu einem wahren Triumphe für unseren Kapellmeister. Das Programm bestand aus Kompositionen von Beethoven, Berlioz und Richard Wagner. Auf allgemeines Verlangen wurde der Marsch aus der Symphonie fantastique von Berlioz wiederholt. Der Höhepunkt der Begeisterung trat nach dem Vortrage von Tristans Vorspiel und Liebestod ein. Eine grosse Menge erwartete nach dem Konzert Weingartner unter Ovationen und begleitete seine Abfahrt mit enthusiastischen Kundgebungen. Die Pariser Morgenblätter bringen übereinstimmend glänzende Referate. Lamoureux verpflichtete Weingartner für ein weiteres Auftreten.

— Im Stadttheater zu Frankfurt a. M. ist am 27. Febr. die Oper „Ingo", nach Gustav Freytags Roman bearbeitet und in Musik gesetzt von Bernhard Scholz, zur ersten Aufführung gelangt. Scholz ist der musikalischen Welt als ein Musiker bekannt, der im grossen und ganzen den älteren Traditionen folgt und von dem ein eigentliches Musikdrama im Sinne Wagners nicht zu erwarten war. In der That hat Scholz die geschlossenen Formen der Arie und des Liedes nicht gänzlich aufgegeben, doch hat ein richtiges Gefühl für die Forderungen des Dramas ihn davor bewahrt, ein Stück in Stücken zu geben. Er vermeidet störende Abschlüsse und Einschnitte, sobald dieselben der dramatischen Fortentwicklung hinderlich zu werden drohen. Hat man in seinem Werke eigentliche Leitmotive nicht zu suchen, so treten dennoch einzelne wichtige musikalische Gedanken an geeigneter Stelle immer wieder hervor, wie z. B. die schon im Vorspiele erscheinende Melodie des Walaspruches und das Heldenmotiv Ingos. Der dankbare dichterische Vorwurf hat Scholz offenbar begeistert, sein ganzes Können einzusetzen, der vornehm empfindende Künstler, dem das ganze Rüstzeug der musikalischen Technik zu Gebote steht, verleugnet sich auf keiner Seite der umfangreichen Partitur In einem so ausgedehnten Werk kann wohl schwerlich Alles auf gleicher Höhe stehen, einzelne Partien dürften durch Kürzungen gewinnen, dennoch ist dem Kompo-

nisten nachzurühmen, dass ihn die Erfindung in keiner wichtigen Situation im Stiche gelassen hat. Es ist ihm geglückt, eine Reihe von packenden und fortreissenden Scenen zu schaffen, die dem Werke überall einen ehrenvollen Erfolg sichern. Das schöne, stimmungsvolle Vorspiel und der charakteristische Schlachtbericht Volkmarks mit dem edel volksthümlichen Refrain „So schied er hinunter ins Nachtreich der Schatten" sind die Höhepunkte des ersten Aufzuges. Im zweiten Akt wurde das Liebesduett Irmgards und Ingos stürmisch applaudirt; von grosser Wirkung ist der dramatisch erregte Schluss dieses Aktes. Aus dem letzten Aufzuge verdient der poesievolle Sang Volkmars und die wilde Kampfmusik, welche das Werk beschliesst, besonders hervorgehoben zu werden. Der Komponist feierte einen vollständigen Triumph — es war weit mehr als ein Erfolg von nur lokaler Bedeutung. Die Darsteller und der Komponist mussten zahllosen Hervorrufen Folge leisten, der letztere wurde ausserdem durch einen Orchestertusch geehrt. Prof. Iwan Knorr.

— Dem Hoforganisten Carl Rundnagel in Kassel wurde in Anerkennung seiner Verdienste um die Kirchenmusik der Kronenorden vierter Klasse verliehen. — Professor Hr. H. **Reimann** erhielt für seine Verdienste um die Pflege der Orgelmusik und die Mehrung des Baufonds für die Kaiser-Wilhelm-Gedächtnisskirche durch seine allwöchentlich stattfindenden Konzerte den Rothen Adlerorden vierter Klasse mit der Krone.

— Herr Professor E. Rudorff dirigirte am 3. März in Bonn mit ausserordentlichem Erfolg Bach's Johannes-Passion. Die unmittelbare Wirkung dieser Aufführung war die Ueberreichung einer von sämmtlichen Mitgliedern des städtischen Gesangvereins unterzeichneten Adresse an den Bonner Stadtrath, in welcher der Wunsch ausgesprochen wird, dass Professor Rudorff der Nachfolger des Prof. Leonh. Wolff als Leiter des Chores werde. Man hofft, dass es den Bemühungen der Bonner Musikfreunde gelingen wird, den feinsinnigen Künstler zur Annahme der Stellung zu bewegen.

Breslau, 25. Februar. Heute wurden im Stadttheater „**Die Perser**", Tragödie von **Aeschylos**, mit der **Musik des Erbprinzen Bernhard von Meiningen**, aufgeführt. Das ernste, bedeutende Werk, von der charakteristischen und edlen Musik gehoben, fand lebhaften Beifall. Die Aufführung, an welcher die ersten Schauspiel- und Opernkräfte betheiligt waren, war glänzend. Chor und Orchester sowie die prächtige Ausstattung fanden allgemeines Lob. Die Familie des Erbprinzen, Fürst und Fürstin Hatzfeldt, Graf Moltke und ein glänzendes Publikum war anwesend.

Budapest. Es ist kaum noch ein halbes Jahr her, als die Musikpädagogin Frau Anna Lukacs-Schuk einem Kreise von Fachmännern eine neue, von ihr erfundene Klavierunterrichts-Methode demonstrirte, die in einer sinnreichen, besonders für die Klaviertechnik berechneten Hand- und Fingergymnastik besteht. Diese Methode hat den doppelten Zweck, allen beim Klavierspiel in Betracht kommenden Muskeln und Gelenken durch stufenweises rationelles Trainiren Kraft, Beweglichkeit, Elastizität und erhöhte Innervation zu verleihen und dadurch den Schüler von dem riesigen Uebungsmaterial, das ihm jetzt zugmuthet wird, theilweise zu entlasten. Gestern veranstaltete Frau Lukács in ihrem Musikinstitute auf der Andrassystrasse die erste Produktion nach ihrem neuen System, die ein ausgezeichnetes Resultat ergab. Bei der kurzen, kaum fünfmonatlichen Lehrzeit waren die Leistungen der Zöglinge, namentlich derjenigen, die bei Frau Lukács überhaupt erst begonnen haben, geradezu überraschend durch den energischen, runden Anschlag, die mühelose Bewältigung alles Technischen, durch die Sicherheit und das Selbstbewusstsein im Vortrage. Dabei widmet Frau Lukács auch der rein musikalischen Seite des Unterrichtes offenbar die grösste Sorgfalt. Alle Zöglinge spielen mit haarscharfer Rhythmik, pointiren verständig, zeigen schon lebhaftes Gefühl für Accent, Phrasirung, dynamische Abstufung und tragen ihre Stücke durchwegs flott auswendig vor. Der Matinée wohnte ein zahlreiches Publikum bei, welches zum Schlusse Frau Lukács zu dem vorzüglichen Erfolge ihrer neuen Methode begückwünschte.

Dresden. Um den Tag festlich zu begehen, an welchem der König als Kronprinz von Sachsen vor vierzig Jahren das Protektorat des Konservatoriums übernahm, hatte der Direktor der Anstalt, Herr Hofrath Professor **Eugen Krantz**, eine festliche Aufführung im Vereinshause veranstaltet, deren Programm ausschliesslich von Lehrern und Schülern ausgeführt wurde. Kurz nachdem Se. Majestät den glänzend gefüllten Saal betreten — die Königl. Hoheiten Prinz Georg und Prinzess Mathilde waren bereits früher erschienen —, sprach Herr Hofschauspieler a. D. Gustav Starke einen von ihm verfassten Prolog, dessen Inhalt den Dank des Instituts an den hohen Schutzherrn zum Ausdruck brachte. Anschliessend hieran brachte Herr Hofrath Krantz ein von Fanfaren begleitetes Hoch auf Se. Majestät aus, das einen mächtigen Widerhall in begeisterten Kundgebungen der auf dem Podium versammelten Lehrer und Schüler der Anstalt, sowie der Hörer fand. Hierauf begrüsste ein feierlich schöner, hoheitsvoller Chor (sechsstimmig) „Salvum fac regem" von Felix Draeseke, von der obersten Chorklasse unter Krantz' Leitung gesungen, den hohen Protektor des Hauses. Einen mächtigen Ausklang fand diese Huldigung in einem Fest-Präludium, mit Benutzung der Königshymne (Sr. Majestät dem König gewidmet), für Orgel zu vier Händen und Doppelpedal von Paul Janssen, vorgetragen von den Organisten Herren Königl. Musikdirektor Emil Höpner und Paul Janssen. Als der Feier des Tages speziell dienende Werke gelangten ferner zu Gehör durch die oberste Chorklasse: „Morgengebet in Pillnitz", komponirt zum 300jährigen Jubiläum der Hofkapelle (22. September 1848), „Willkommen im Vaterhaus" (Dichtung von König Johann), verfasst und komponirt zur Begrüssung Ihrer Königl. Hoheit der Frau Prinzessin Herzogin Elisabeth von Genua bei ihrer ersten Rückkehr nach Sachsen nach ihrer Vermählung (beide Chöre von Reissiger), und ein achtzehnstimmiger Chor: „Laetare

cum uxore" von Joh. Stolle, eine Rarität, aufgefunden im Königl. Sächsischen Staatsarchiv, gewidmet dem Kurfürsten (damals Kronprinzen) Johann Georg I. bei seiner Vermählung mit Magdalene Sybille von Brandenburg 1608. Während die Reissiger-schen Chöre als einfache Strophenlieder es über den Durchschnittseindruck der Gelegenheits-Kompositionen nicht hinausbrachten, erzielte der von Professor Krantz in moderne Schreibweise übertragene Stolle'sche Chor in seinem kunstvoll polyphonen und melodiös edlem Gehalte eine packend feierliche Wirkung. Dem ersten Satze eines Beethoven'schen Streichquintetts (op. 29), von Schülern der Ensemble-Klasse Wolfermann auf Stelzner-Instrumenten gespielt, folgten Liedervorträge der Konzertsängerin Fräul. Clara Henrici, eine aus der v. Kotzebue'schen Klasse hervorgegangene, vortrefflich gebildete Künstlerin, die mit Liedern: „Flucht", „Liebesnoth" von W. Emden und „Du allein", „Hoffnung" von Georg Pittrich lebhaften und nachhaltigen Beifall erzielte. Von grossem und tiefem Eindrucke waren zwei weitere Chorwerke: „Befiehl dem Herrn Deine Wege", Motette für dreistimmigen Frauenchor von Felix Draeseke, und „Die gestorbene Liebe" (für fünfstimmigen Chor) von Bruno Heydrich. Der letztgenannte Chor musste nach rauschender Aufnahme wiederholt werden. Gleich ehrenvolle und glänzende Aufnahme fand ein Frauenterzett: „Nachtigallenschlag" (von Schülerinnen der Orgéni'schen Klasse: Frls. Siegrist, Rieprich und Ringier gesungen) von Carl Grammann, ein vornehmes, gefühlstiefes Werk, das allgemeine Beachtung verdient. Am Klavier begleitet wurde das Terzett von Herrn Remmele. Als Hauptstück des Programms hob sich schliesslich das von der Königlich. Kammervirtuosin Frau Laura Rappoldi-Kahrer mit technischer Meisterschaft, in vollendet schöner Auffassung gebotene Weber-sche Konzertstück (mit Orchesterbegleitung) ab, das der gefeierten Künstlerin eine ganze Serie von Hervorrufen einbrachte. Mit Weber's herrlicher, immer unfehlbar zündender Jubel-Ouverture, von der Orchesterklasse Hösel ausgeführt, der sich ein dreimaliges Hoch, im Namen des Königlich. Konservatoriums von Herrn Starcke ausgebracht, anschloss, fand das Fest-Konzert seinen feierlich schönen Abschluss.

H. St.

Bücher und Musikalien.

Massimo Marchisio op. 48. Una volta. Mennett. op. 49. Al chiaro di Luna. Serenata.

Raffaele d'Altri: Ländliche Bilder. 6 Stücke für Pianoforte zu 4 Händen. Gebr. Hug, Zürich u. Leipzig.

Georges Matthias: Impromptu pour Piano. Enoch & Co., Paris.

Die Stücke von Marchisio und Matthias sind Freunden gefälliger Salonmusik zu empfehlen, die ersteren bewegen sich in Tanzform und sind leicht spielbar, das letztere ist in brillanten Passagen und vielen dynamischen Schattirungen geschrieben und erfordert eine vorgeschrittenere Technik. D'Altri's vierhändige Sachen sind Kinderstücke im Umfang von 5 Tönen für den Primo-Spieler, sie sind leicht, aber nicht kindlich.

— r.

Die neue Lettern. Notenschrift von Stephan von Heinrich. (Gesetzlicher Schutz in allen Kulturstaaten angemeldet.)

Es ist nicht der erste Versuch, der hier gemacht wird, unsere alte Notenschrift durch eine neue, leichtere zu ersetzen, leichtere in so fern, als sie die zur Entzifferung nöthigen Denkprocesse vereinfacht und verringert. Während verschiedene Vorgänger des Verfassers der neuen Schrift andre Zeichen einführten, bemüht sich derselbe, die Stellung der Noten alten Systems beizubehalten und nur ihre Formen zu ändern. Nach altem Systeme hat der Schüler sich so viele Stellungen im Notenplane für jeden einzelnen Ton zu merken, als derselbe in den verschiedenen Oktaven vorhanden ist, also ungefähr sieben, im ganzen also ungefähr 60 Stellungen, wenn man die Doppelstellungen in die Rechnung mit einbezieht, welche die Töne der kleinen und eingestrichenen Oktaven für ihre Notenzeichen beanspruchen können. Rechnet man dazu die verschiedenen Schlüssel, ausser Violin- und Bassschlüssel, die bei aufgestellter Rechnung berücksichtigt waren, also Tenor-, Alt- und Sopranschlüssel, so kann die angegebene Zahl wohl ungefähr als verdoppelt angesehen werden. Es ist richtig, ca. 120 verschiedene Plätze sich merken zu müssen, um unser Notensystem in den gebräuchlichen Schlüsseln beherrschen zu können, das ist eine Gedächtnisssache, deren Vereinfachung wohl zu wünschen wäre, wenn sie ohne Schaden für andre wichtige Sachen beschafft werden könnte. Auf den ersten Blick ist die Vereinfachung dem Verfasser gut gelungen, er ersetzt alle Stellungen durch die Figur, welche er der Note giebt, ohne sie an eine andre Stelle zu bringen, als die, welche sie bisher in den verschiedenen Schlüsseln einnahm, und die Zeichen für die Töne, welche doppelte Erhöhungen bezw. Vertiefungen erfahren, behalten ihre Stellungen, erhalten aber die Figur des Tones, welchen sie nun bedeutet. Die ca. 120 Stellungen werden also ersetzt durch 7 verschiedene Figuren:

c: , d: , e: , f: , g: , a: , h: .

Ob eine dieser Figuren in der ersten, zweiten etc. Linie, oder im ersten, zweiten etc. Zwischenraume, ob in oder über irgend einer Hilfslinie steht, ist vollkommen indiffirent, sieht sie so aus , bezw. oder , so heisst sie c. Dass eine Vereinfachung vorliegt ist klar, aber bringt sie ausser der Verringerung der Gedächtnissarbeit, Vortheile oder hat sie Nachtheile im Gefolge und überwiegen die Ersteren die Letzteren, das ist die Frage, welche den Beurtheiler zu beschäftigen hat. Gleichzeitig sei noch erwähnt, dass Kreuze und Be-en dadurch

ersetzt werden, dass die Note einen kleinen Umfassungsstrich an der Ober-, oder Unterseite erhält: dis, des. Es ist also nirgends eine Vorzeichnung nöthig, ebenso kann das Wiederherstellungszeichen fortfallen

Wer die Noten nach altem System lernt, erhält mit dieser Arzeit gleichzeitig den Beginn der Vorstellung des Tonklanges, d. h. des Verhältnisses des Klanges der einen Note zu dem der andern Das fällt bei der andern Schreibweise fort, denn nicht die Stellung, sondern die Figur ist das, was zu berechnen ist und an diese Figuren, da ihre Stellung verschieden sein kann, kann das Bewusstsein des Klanges sich nicht binden. Wenn also allenfalls für das Klavier die Schreibweise einen Vortheil hätte, für Gesang wird sie wesentliche Schwierigkeiten bieten, vielleicht ein Erreichen des vom Blattsingens unmöglich machen. Ueberhaupt wird sie das Tonbewusstsein absolut nicht fördern, im Gegentheile hindern, weil sie die Aufmerksamkeit nur auf die Form und nicht auf das Verhältniss der Stellungen der Noten zu einander lenkt. Die Fähigkeit des Lesens eines Tonstücks wird nach meinem Dafürhalten wesentlich schwerer zu erreichen sein, vielleicht zur Unmöglichkeit werden, während die alte Schrift uns den Weg dazu anbahnt. In Bezug auf die schnelle Erkenntniss der betreffendan Oktave in welcher der geforderte Ton liegt, bietet sie grössere Schwierigkeiten, als die alte Schreibweise, immer aus dem Grunde, weil das Auge dressirt ist, die Form aber nicht die Stellung der Note zu beachten. Durch das Fortfallen der Vorzeichnungen macht sie das Spiel der Tonleiter z. B. zu einem mechanischen, sie fordert nicht das Ermessen der Verhältnisse der Töne zu einander. Es ist aber bei allen Beschäftigungen, ausgenommen die niedrigsten, mechanischen Handarbeiten, das Ausschliessen der Geistesthätigkeit von nachhaltigem Schaden für die ganze Entwickelung des Könnens. Und unsre Kunst ist nicht mechanisch, sondern sie ist ohne eine rege Betheiligung unserer ganzen geistigen Kräfte eine ermüdende, tödtende und menschenunwürdige Dressur, die dem Schüler die Lust an der Sache raubt und ausserdem auf die Gesammtentwickelung des Individuums nicht den geringsten Einfluss hat, unter allen Umständen also zu verwerfen ist.

Wem kann die neue Schrift also nützen? Nur dem allergröbsten Dillettantismus und auch nur dem Klavierspieler! Dem denkenden Spieler, und dem, der mehr sein und werden will als Spieler, der darnach strebt, Musiker zu werden und zu sein, dem bietet sie durch die falsche Anleitung im ersten Stadium später schwer zu überwindende Hindernisse, er wird immer stets wieder von der Figur absehen, und die Stellung der Noten zu einander in Betracht ziehen müssen, eine Arbeit also vornehmen in späterer Zeit mit schädlichen und hindernden Angewöhnungen, die ihm von Anfang an, Stufe für Stufe gehend, leicht geworden wäre im Verhältniss zu später. Dem Musiker und dem, der ein solcher werden will, legt die neue Schrift Fesseln an, obgleich der erste Blick die Erkenntniss zu bringen scheint, als ob sie die grösste Freiheit und Beweglichkeit bringe. Dem oberflächlichen Spieler, der gedankenlos und automatenhaft sein Pensum ableiert, dem bringt sie vielleicht einige Erleichterung, indem sie ihm das Denken erspart, der Kunst selber und dem der sie lehrt und lernt, dem ebnet sie nicht den Weg zur steilen Höhe des Parnass. Und ist es denn so rühmenswerth für uns, die Gott mit seiner Aehnlichkeit, dem Denkvermögen ausstattete, uns dieses Vorzugs zu entkleiden? Wer das bei einem Dinge thut, probirts auch gern mit anderen. Auf eine Eigenthümlichkeit des Verfassers der neuen Schrift muss ich noch hinweisen, er spricht nie von Hilfslinien, sondern stets von „Halsstrichen“, Kopfstrichen. Nach meiner Meinung war diese Aeusserung groben Dilettantismus schon aus der Welt und unter Musikern, vorzüglich Lehrern der Tonkunst, längst als widersinnig beseitigt. Sie tritt mir in dem Werke dieses Reformators unserer Tonschrift zum ersten Male in unsrer Zeit gedruckt entgegen, aber ich weiss nicht, ist Herr von Heinrich Künstler, Kunstlehrer oder bloss Kunstliebhaber?

A. Naubert.

Anregung und Unterhaltung.

— In der Nähe von Stuls in den Stubaier Alpen liegt ein Pfarrkirchlein (daneben ein sehr gutes Wirthshaus), wo der vielleicht einzige Fall besteht, dass den Organistendienst in der Kirche ein weibliches Wesen versieht, welches zugleich Kuhmagd und „Dirne“ im Pfarrhause ist. Ich habe diese vielseitige Persönlichkeit, welche vom Vorgänger des jetzigen Pfarrers musikalisch ausgebildet worden ist und die ursprünglich nur als Magd beim Pfarrer diente, selbst an der Arbeit gesehen: sie hatte morgens den Kuhstall gereinigt, die Kühe gefüttert und gemolken, dann in der Küche hantirt und studirte nachmittags den stimmkräftigen Bauernburschen und Bauernmädeln der Gemeinde eine vierstimmige Messe ein. Hut ab vor dieser Braven, die noch ganz besonders an die sogenannte alte, gute Zeit im Hochgebirge erinnerte, welche die Jüngeren ja blos vom Hörensagen kennen.

(Mittheilungen des D. u. Oesterr. Alpen-Vereins.)

* * *

Ueber Pianisten-Hände.

Der folgende Auszug ist einer Abhandlung über die Grösse und Spannweite der Pianisten-Hände entnommen und dürfte vielleicht das Interesse der Leser fesseln.

„Liszt konnte 9¾ Zoll umspannen. Das ist gleich einem Spieler, der fünf Dreiklangstöne von Es aufwärts bis As umspannen kann. Ueber das

Kapitel grosser Hände las ich früher einmal in einer Musikzeitschrift: Neukomm, ein sehr fleissiger, aber jetzt vergessener Komponist aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, war in ziemlich unleidlicher Weise von sich eingenommen. Auf einer grossen musikalischen Versammlung zu London hatte er mit dem weiten Griff seiner Hand geprahlt und schliesslich als das möglichst weit zu greifende Intervall von C bis F angegeben. Zu seiner Zeit war Turle Organist der Westminsterabtei und er hatte eine Hand wie ein Anakssohn. Er näherte sich dem Klavier mit einem verbindlichen Lächeln und bemerkte: „Ungefähr noch einen Ton mehr“ und griff zu gleicher Zeit zu Neukomm's grossem Kummer und dem Amüsement der Umstehenden das Intervall von C bis G.

Lass zwei Spieler in allen Anlagen gleich sein, aber nicht in gleichem leichten Griff, der eine 1 oder 2 Töne weiter, so ist es augenscheinlich, dass die grössere Hand für gewisse Passage in entschiedenem Vortheil ist. Wenn man dies zugiebt, so kann man auch die ganz unglaublichen Schwierigkeiten ermessen, welche Genies — man erlaube uns diese Bezeichnung hier zu gebrauchen — bei unzureichenden Händen zu überwinden haben. Wählen wir z. B als ein recht bezeichnendes Beispiel das Spiel von Sophie Menter. Der Umfang ihrer Hand ist mir unbekannt, er ist für eine Dame gewiss nicht gross und würde für einen Mann als klein gelten. Dennoch hält diese unübertroffene Pianistin den Vergleich mit allen Pianisten der Gegenwart aus und zeigt ihr grösstes Können beim Spiel Liszt'scher Werke. Die „Tannhäuser-Ouvertüre“, für Klaviersolo arrangirt, ist ihr „Glanzstück“, wenn es ihr darauf ankommt, ihr Publikum in Erstaunen zu versetzen. Und Sophie Menter ist in Bezug auf Grösse der Hand nicht von der Natur bevorzugt.

Ich will die Aufmerksamkeit nur darauf richten, dass sie Effekte hervorzubringen versteht, mit denen Schaaren von Pianisten mit viel grösseren Händen nicht im entferntesten mit ihr rivalisiren können. Hier muss der imitirte Stein (das Arpeggio) seine Pflicht vor dem wirklichen Diamanten (den festen Akkorden, thun und der Bildner hat es so gut und vollendet zu machen, dass er vor dem Sachverständigen als mustergültig passiren kann.

Bülow hatte eine kleine Hand und doch war sie kein Hinderniss für ihn, denn er führte die schwierigsten Stücke mit vollendeter Leichtigkeit aus.“

Aus „*The Etude*“.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Der Berliner Tonkünstler-Verein gab am Montag, den 7. Februar sein 1. Konzert in dieser Spielzeit im Hôtel de Rôme. Es gelangte zunächst ein Trio von Fr. E. Koch durch die Königlichen Kammermusiker Herren Hasse, Könnecke und Lüdemann zum Vortrag, ausserdem ein Klavierquartett von Rich. J. Eichberg, bei welchem Fräulein Helene Leubuscher den Klavierpart übernommen hatte. Beide Kompositionen wurden in künstlerischer Weise vorgetragen und ernteten grossen Beifall. Ein holländisches Damenquartett hatte ferner seine Mitwirkung zugesagt und sang 4 Lieder mit Klavierbegleitung, sowie 4 Lieder a capella. Die vortrefflichen Leistungen der Damen fanden besonders nach dem Vortrage der a capella-Gesänge die beste Aufnahme. Fräulein Leubuscher spielte in ihrer bekannten Virtuosität mehrere Klaviersolo, u. a. das schöne Minutto Vechio von Sgambati.

Die ordentliche Sitzung fiel im Monat Februar aus. Am Montag, den 7. März hielt der Verein im Norddeutschen Hof (Mohrenstrasse 20) die nächste Sitzung ab. Der grössere Theil derselben wurde mit musikalischen Vorträgen ausgefüllt.

Die Herren G. Freudrich (Klavier), Schrottke (Violine) und Schliebs (Violoncello) spielten zunächst das F-dur-Trio von N. W. Gade, Herr Schulze-Robst spielte mit Herrn Richard J. Eichberg mehrere eigene Kompositionen für Harmonium und Klavier und Herr Kammermusiker Bernh. Gehwald brachte das Rondo capricioso von Saint-Saëns unter grossem Beifall der zahlreich erschienenen Gäste zum Vortrag. Herr Kommerzienrath Duysen hatte sowohl für das Konzert im Hôtel de Rôme als auch für die Sitzung einen Konzertflügel zur Verfügung gestellt, die Firma Kamin & Co. ein französisches Harmonium.

Im geschäftlichen Theil der Sitzung wurden verschiedene Vereinsangelegenheiten erledigt, ausserdem widmete der Vorsitzende, Herr Musikdirektor Pasch, dem kürzlich verstorbenen Musikkritiker Herrn Oscar Eichberg einen warmen Nachruf.

Stuttgarter Tonkünstler-Verein.

Am Montag, 14. Februar, hat der Tonkünstlers verein einen überaus gelungenen Familienabend abgehalten. An der Ausführung des Konzertprogramms betheiligten sich Frau Grössler-Helm und Professor Wien mit einer Sonate für Pianoforte und Violine, G-dur, op. 78, von Brahms, einer Romanze von Ries und einem schwedischen Tanz von Müller-Berghaus. Professor Seyffardt brachte Variationen über ein eigenes Thema zu Gehör und Hofmusikus Stein spielte unter Begleitung von Herrn Enz 3 Solostücke für Violoncell. Besonders erfreut wurden die Mitglieder durch die Lieder, die Fräul. Maria Speidel unter Klavierbegleitung von Hofkapellmeister Erben vortrug. Beim gemeinschaftlichen Abendessen begrüsste der Vereinsvorstand, Professor Singer, in herzlichen Worten die Anwesenden und dankte den Künstlern für ihre ausgezeichneten Leistungen, besonders Fräul. Speidel und Kapellmeister Erben, die beide als Gäste im Verein alle Anwesenden so hoch erfreut haben durch herrlichen Gesang und seelenvolles Spiel; Redner pries Fräul. Speidel als würdige Tochter ihres Vaters, des Meisters der Töne. Bald begann der Tanz, dessen Pausen durch mancherlei humoristische Affführungen ausgefüllt wurden. Es traten zu aller Ergötzen auf: der Kapellmeister Seifrizowitsch mit seinem internat. Damenorchester, der musikalische Engländer, der Reiseonkel (Herr Förtsch), der Notenquetscher (Seifriz), der unter mephistophelischem Einflusse die Grunewalder Holzauktion der Reihe nach in der Behandlungsweise der verschiedenen grossen Tonmeister zum Vortrag brachte, endlich die Blechkapelle der Feinbäcker. So verlief der Abend in schönster Weise.

Antworten.

L. M. Zu wiederholten Malen habe ich die Gold-Füllfedern, die H. Hurwitz hier, Kochstrasse 19, in den Handel gebracht, als die besten und billigsten empfohlen. Das Stück kostet mit echter Goldfeder nur 5 Mark. Ich schreibe, ist die Fe... ...Wochen damit, ohne dass eine neue Fü...

an...

di...

O. A. Moskau. Der Autor der „Technischen Studien“ heisst „Knida“, nicht Knina, wie Sie meinen. Das Exemplar ist mir leider nicht mehr an der Hand, deshalb kann ich Ihnen auch nicht sagen, wo das Werk erschienen ist. Wenden Sie sich doch gefälligst an den Autor, er ist Direktor einer Musikschule in Tiflis. — Die kleinen Ge... ...Clementi'schen Sonatinen hat eine

b...

E.

...bliothek.

...gabe.

...pf & Härtel.

...viere

...n.

je 1 Mark.

...rke aller be- [34]

...frei.

& Härtel.

...ung

...nen-Vereines.

...str. 35

... Klavier- und ... die Stellen- [35]

Grassistr. 33.

für 550 *M* zu ... durch die Re... ...ier-Lehrers“,

...chen will, ver... **...el,** Musiker u. ...s (Reuss). [32]

...avierstühle ...en von **F. Dietz**

...s.

...hode.

...ehr- u. Lesemeth. ...usiker v. Ruf hat ...h. z. erth., dessen d. Gute mit ... geringster Vortheil wahrlich der ist, dass Hilfsl. Noten nicht extra zu lehren sind? A. Wunsch Gratissendg. durch **Robert Huch.** Braunschweig.

Hunger, Friedrichstr. 58, **Windler,** ...
Frankfurt a. M., Mannheim, Heidelberg bei Dröll.
Vertreter für Deutschland:
[37] **Carl Sonnenburg,**
Berlin, Goltzstr. 8.

Kapitel grosser Hände las ich früher einmal in einer Musikzeitschrift: Neukomm, ein sehr fleissiger, aber jetzt vergessener Komponist aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, war in ziemlich unleidlicher Weise von sich eingenommen. Auf einer grossen musikalischen Versammlung zu London hatte er mit dem weiten Griff seiner Hand geprahlt und schliesslich als das möglichst weit zu greifende Intervall von C bis F angegeben. Zu seiner Zeit war Turle Organist der Westmins
Hand wie ein Anaksso
Klavier mit einem ve
merkte: „Ungefähr noch
zu gleicher Zeit zu N
und dem Amüsement d
von C bis G.

Lass zwei Spieler i
aber nicht in gleichem
2 Töne weiter, so ist
grössere Hand für gewi
Vortheil ist. Wenn ma
auch die ganz unglau
messen, welche Genies
Bezeichnung hier zu gebr
Händen zu überwinden

Berliner To

Der Berliner Tonkü
den 7. Februar sein
im Hôtel de Rôme. E
von Fr. E. Koch dur
musiker Herren Hass
mann zum Vortrag, a
von Rich. J. Eichb
Helene Leubusch
nommen hatte. Beide
künstlerischer Weise
grossen Beifall. Ein
hatte ferner seine Mit
4 Lieder mit Klavier
a capella. Die vortreffl
fanden besonders nach
Gesänge die beste Auf
spielte in ihrer bek
Klaviersolo, u. a. das
Sgambati.

Die ordentliche Si
aus. Am Montag, den
Norddeutschen Hof (M
Sitzung ab. Der grös
mit musikalischen Vort

Die Herren G. Fr
(Violine) und Schliebs (
das F-dur-Trio von N.
Robst spielte mit
berg mehrere eigene
und Klavier und Herr
wald brachte das Rond
unter grossem Beifall
Gäste zum Vortrag.
hatte sowohl für das
als auch für die Sitz
Verfügung gestellt, di
französisches Harmoni

Im geschäftlichen
verschiedene Vereinsang

ein recht bezeichnendes Beispiel das Spiel von Sophie Menter. Der Umfang ihrer Hand ist mir unbekannt, er ist für eine Dame gewiss nicht gross und würde für einen Mann als klein gelten. Dennoch hält diese unübertroffene Pianistin den Vergleich mit allen Pianisten der Gegenwart aus und zeigt ihr grösstes Können beim Spiel Liszt'scher Werke. Die „Tannhäuser-Ouvertüre", für Klaviersolo arrangirt, ist ihr „Glanzstück", wenn es ihr darauf ankommt,

Antworten.

L. M. Zu wiederholten Malen habe ich die Gold-Füllfedern, die H. Hurwitz hier, Kochstrasse 19, in den Handel gebracht, als die besten und billigsten empfohlen. Das Stück kostet mit echter Goldfeder nur 5 Mark. Ich schreibe, ist die Feder gefüllt, 6 Wochen damit, ohne dass eine neue Füllung nöthig wurde.

S.-W. Rostoff am Don. Ich habe Ihre Anfragen

O. A. Moskau. Der Autor der „Technischen Studien" heisst „Knida", nicht Knina, wie Sie meinen. Das Exemplar ist mir leider nicht mehr an der Hand, deshalb kann ich Ihnen auch nicht sagen, wo das Werk erschienen ist. Wenden Sie sich doch gefälligst an den Autor, er ist Direktor einer Musikschule in Tiflis. — Die kleinen Geschichten zu den Clementi'schen Sonatinen hat eine

D. E.

Kapitel grosser Hände las ich früher einmal in einer Musikzeitschrift: Neukomm, ein sehr fleissiger, aber jetzt vergessener Komponist aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts, war in ziemlich unleidlicher Weise von sich eingenommen. Auf einer grossen musikalischen Versammlung zu London hatte er mit dem weiten Griff seiner Hand geprahlt und schliesslich als das möglichst weit zu greifende Intervall von C bis F angegeben. Zu seiner Zeit war Turle

ein recht bezeichnendes Beispiel das Spiel von Sophie Menter. Der Umfang ihrer Hand ist mir unbekannt, er ist für eine Dame gewiss nicht gross und würde für einen Mann als klein gelten. Dennoch hält diese unübertroffene Pianistin den Vergleich mit allen Pianisten der Gegenwart aus und zeigt ihr grösstes Können beim Spiel Liszt'scher Werke. Die „Tannhäuser-Ouvertüre", für Klaviersolo arrangirt, ist ihr „Glanzstück", wenn es ihr darauf ankommt, ihr Publikum in Erstaunen zu versetzen. Und

Antworten.

L. M. Zu wiederholten Malen habe ich die Gold-Füllfedern, die H. Hurwitz hier, Kochstrasse 19, in den Handel gebracht, als die besten und billigsten empfohlen. Das Stück kostet mit echter Goldfeder nur 5 Mark. Ich schreibe, ist die Feder gefüllt, 6 Wochen damit, ohne dass eine neue Füllung nöthig wurde.

S.-W. Rostoff am Don. Ich habe Ihre Anfragen am 8. März schriftlich beantwortet. Hoffentlich ist die Karte in Ihre Hände gelangt.

O. A. Moskau. Der Autor der „Technischen Studien" heisst „Knida", nicht Knina, wie Sie meinen. Das Exemplar ist mir leider nicht mehr an der Hand, deshalb kann ich Ihnen auch nicht sagen, wo das Werk erschienen ist. Wenden Sie sich doch gefälligst an den Autor, er ist Direktor einer Musikschule in Tiflis. — Die kleinen Geschichten zu den Clementi'schen Sonatinen hat eine Dame geschrieben.
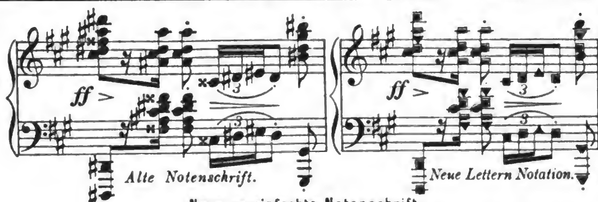
☛ Dieser Nummer ist ein Verzeichniss der

„Bosworth Edition"

beigelegt, auf das wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Anzeigen.

Mason & Hamlin berühmte amerikanische **Harmoniums.**
„Das Schönste, was die Harm.-Baukunst bisher hervorgebracht hat" . . . . { Prof. Jos. Joachim. Prof. Rob. Radecke.
Filiale Berlin: **Paul Koeppen,** Friedrichstr. 235. Cataloge gratis!



Neue vereinfachte Notenschrift.

Durch die Einführung von 7erlei geformten Notenköpfen für die Bezeichnung der Tonbedeutung: c =, d =, e =, f =, g =, a =, h =; für die erhöhten Töne (♯) mit oberer Linieneinsäumung: cis =, dis =, fis =, gis =, ais =; für die erniedrigten Töne (♭) mit unterer Linieneinsäumung: des =, es =, ges =, as =, b = im Liniensystem, ist die ganze Notenschrift ohne geistiger Anstrengung leicht zu lesen und Alles vom Blatt zu spielen. **140 classische Tonstücke, Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Chopin, Schubert, Schumann u. s. w. für Klavier, Harmonium und Zither von 80 — 84 Kr. durch alle Musikalienhandlungen und Otto Maass Musikalien-Verlag Wien, VI/1 Mariahilferstr. № 91 zu beziehen.**

C. BECHSTEIN,

Flügel- und Pianino-Fabrikant.

Hoflieferant

Sr. Maj. des Kaisers von Deutschland und Königs von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin von Deutschland und Königin von Preussen,
Ihrer Maj. der Kaiserin Friedrich,
Sr. Maj. des Kaisers von Russland,
Ihrer Maj. der Königin von England, [58]
Ihrer Maj. der Königin Regentin von Spanien,
Sr. Königl. Hoheit des Prinzen Friedrich Carl von Preussen,
Sr. Königl. Hoheit des Herzogs von Sachsen-Coburg-Gotha.
Ihrer Königl. Hoheit der Prinzessin Louise von England (Marchioness of Lorne).

LONDON W.	I. Fabrik: 5—7 Johannis-Str. u. 27 Ziegel-Str.	BERLIN N.
40 Wigmore Street.	II. Fabrik: 21 Grünauer-Str. u. 25 Wiener-Str.	5—7 Johannis-Str.
	III. Fabrik: 124 Reichenberger-Str.	

In der **Buchdruckerei** von **Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstrasse 20,** ist zu haben:

Aufgabenbuch für den Musikunterricht

Entworfen von Emil Breslaur.

Ausgabe A für den Elementar-Unterricht. Ausgabe B für die Mittelstufen.

Fünfte Auflage. Mit den Geburts- und Sterbetagen unserer Meister und der Verdeutschung der wichtigsten musikalischen Fremdwörter.

In vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet.

Preis für jedes Heft 15 Pfg.

Bei Entnahme von 10 Stück kostet das Stück 12 Pfg., bei 25 Stück 11 Pfg., bei 50 Stück 10 Pfg., bei 100 Stück 9 Pfg., bei 200 Stück 8 Pfg., bei 300 Stück 7 Pfg.

Gegen Einsendung des Betrages erfolgt portofreie Zusendung.

Probehefte werden gegen Einsendung einer 10 Pfg.-Marke portofrei versandt.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalıski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 7. **Berlin, 1. April 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Julius Schulhoff †.

Julius Schulhoff, der feinsinnige Komponist beliebter und weit verbreiteter Klavierwerke, starb hier am 13. März nach kurzem Krankenlager. Als ich im vorigen Sommer mit ihm die herrlichen Wälder, die den Luftkurort „Weisser Hirsch“ bei Dresden begrenzen, durchstreifte, als er mir von seinem an interessanten Ereignissen reichen Leben, von den bedeutenden Männern, mit denen er in den verschiedensten Ländern verkehrt, von der Entstehung und den Schicksalen mancher seiner Kompositionen erzählte, und, wie neu belebt durch diese Erinnerungen, in fast jugendlicher Frische seinem Gasthause zueilte; da hätte ich nicht geglaubt, dass der Tod ihn so bald ereilen würde.

Julius Schulhoff wurde am 2. August 1825 in Prag geboren. Seine Lehrer im Klavierspiel waren Kisch und Tedesco, in der Komposition Tomaczek.

Sehr bezeichnend für seinen Fleiss, sein Talent und seinen Charakter ist das Zeugniss, das Tomaczek ihm bei seinem Abgange im Jahre 1842 ausstellte.

Es lautet:

Ich unterzeichneter ertheile dem Herrn Julius Schulhoff, aus Prag, das Zeugniss, dass er in virtuoser Behandlung des Pianoforte, dann in der Harmonie und allen Gattungen des einfachen und mehrfachen Contrapunctes, in allen Arten des Canons und der Fuge, wie auch in der Instrumentirung, nebstbei auch im Lesen des bezifferten Basses und der Partituren den vollständigsten auf Naturgesetze basirten Unterricht von mir erhalten, und durch seinen Feuereifer für Kunst und ihre Wissenschaft nicht nur ein ausgezeichneter Virtuos geworden, sondern auch durch seine mehre regelrecht ausgearbeiteten Tondichtungen für das Pianoforte, und seine mit seltenem Geschick und Geschmack durchgeführte vocal und instrumentale Fugen seinen Beruf zum Componiren hinlänglich begründet hat, so zwar: Dass ich ihn der Musikwelt als einen talentvollen mit universeller Kunstbildung ausgerüsteten Künstler vorführen kann, besonders; als seine moralische Kraft mit der Kraft seiner Kunstbildung im schönsten Einklange stehet.

Zur Bekräftigung habe ich dies Zeugniss eigenhändig geschrieben und unterschrieben, wie auch mein gewöhnliches Siegel beigedruckt.

Prag, den 4. Juni 1842.

Evangel. Joh. Tomaschek.

Nachdem er, 18 Jahr alt, im Leipziger Gewandhaus, in Dresden und an andern Orten als Pianist aufgetreten, ging er nach Paris. Dort lernte er bei dem Instrumentenbauer Mercier Chopin kennen und erbat sich von ihm die Erlaubniss, ihm etwas vorspielen zu dürfen. Chopin gab durch leichtes Kopfnicken, halb unmuthig, seine Zustimmung.

Schulhoff setzte sich an's Klavier, indessen Chopin, mit dem Rücken ihm zugekehrt, sich an dasselbe lehnte. Aber schon während des

kurzen Präludiums wendete er aufmerksam den Kopf nach dem Spieler, der nun ein eben komponirtes „Allegro brillant en forme de Sonate*) spielte. Mit steigendem Interesse sich immer mehr der Klaviatur nähernd, lauschte er dem feinen, poetischen Spiele des jungen Böhmen; seine bleichen Züge belebten sich, und durch Miene und Geberden gab er den Anwesenden seinen lebhaften Beifall zu erkennen. Nachdem Schulhoff sein Stück beendet, reichte Chopin ihm die Hand mit den Worten: „Vous êtes un vrai artiste — un collègue“. Als Schulhoff ihn einige Tage darauf besuchte und ihn bat, die Widmung der gespielten Komposition annehmen zu wollen, dankte dieser in herzgewinnender Weise und sagte im Beisein einiger Damen: „Je suis très flatté de l'honneur que vous me faites“.

So erzählen übereinstimmend die Chopin-Biographen Karasowski und Niecks, so erzählte Schulhoff selbst.

Nun konzertirte Schulhoff mit grösstem Erfolge in Deutschland, England, Spanien, Russland und in andern Ländern, liess sich 1870 in Dresden nieder, wo seine hochbetagte Mutter lebte und verheirathete sich daselbst im Jahre 1878. Seit Jahren lebte er in Berlin ganz zurückgezogen. Der öffentlichen Kunstausübung hatte er entsagt.

Schulhoff's Kompositionen zeichnen sich durch Grazie, Eleganz, Gesundheit und Natürlichkeit aus. Es ist nichts Erklügeltes und Ergrübeltes in ihnen. Voll Frische und Unmittelbarkeit der Empfindung sind sie in Bezug hierauf neben diejenigen Schubert's und Stephen Hellers zu stellen.

Zu seinen bekanntesten Kompositionen gehören die Mazurka op. 4, Chant du berger op. 36, Walzer op. 20 und Souvenir de Varsovie. Besondre Beachtung aber verdienen von den weniger bekannten: Aubade op. 42, Musique intime op. 53 (darunter Valse No. 6), L'Ondine op. 35, Grande Polonaise und die F-moll-Sonate, die unser einheimischer Pianist, Herr Vianna da Motta vor kurzem in einem Konzerte zum Vortrag brachte. Alle Kompositionen Schulhoff's zeigen einen vortrefflichen Klaviersatz, sind klangvoll und die brillanten unter ihnen nicht gar zu schwer zu bewältigen. Auch daraus erklärt sich ihre grosse Beliebtheit und weite Verbreitung.

Als Pianist ist Schulhoff seit seiner Uebersiedelung nach Dresden nicht mehr öffentlich aufgetreten. Wenige der Zeitgenossen dürften sich seiner als Pianist noch erinnern. Ich hatte das Glück, ihn einmal zu hören. Er spielte mir ein neues Werk vor, das er zum Geburtstage seiner Gattin komponirt hatte. Sein Spiel war von ungemeinem Reiz durch die Anmuth, den poesievollen Ton, den er den Tasten entlockte, und durch die trotz seines hohen Alters immer noch glatte und sichre Technik. Aber es war noch etwas andres darin, etwas ganz Individuelles, das sich nicht beschreiben, nur empfinden lässt.

Schulhoff's Wesen war von herzgewinnender Liebenswürdigkeit, er zeigte sich höflich und verbindlich gegen alle, mit denen er verkehrte. Alles und Jedes, was er that, verrieth eine vornehme Gesinnung. Dabei bekundete er einen regen Wohlthätigkeitssinn, grosse Herzensgüte und pietätvollste Gesinnung gegen seine alte Mutter.

Mit seiner Gattin, einer Dame mit den feinsten Umgangsformen, vornehm in Gesinnung und Erscheinung, lebte er in der glücklichsten Ehe. Rührend war die Sorgfalt um seine in den letzten Jahren recht geschwächte Gesundheit. Alles hielt sie von ihm fern, was einen schädlichen Einfluss auf ihn ausüben konnte.

Eigene Kinder hatte Schulhoff nicht. Zu seiner Familie gehörten zwei Töchter aus der ersten Ehe seiner Frau. Die älteste derselben ist mit dem Klaviervirtuosen Josef Wieniawski in Brüssel verheirathet.

Wir scheiden von dem verehrten Manne mit dem Wunsche: Möge ihm die Erde leicht sein. Alle, die ihm im Leben näher getreten, die seine herrlichen Eigenschaften des Geistes kennen und schätzen gelernt, werden ihm ein treues Gedenken bewahren.

Emil Breslaur.

*) Erschien vor kurzem in zweiter Auflage bei Schlesinger.

Ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen.

Von **Auguste Wadsack.**

Was ist denn eigentlich Musik? Mit dieser Frage hatte einst unser neuer Lehrer seine erste Unterrichtsstunde eröffnet. Wir waren zwar Musikstudirende, doch auf diese einfache und so natürliche Frage wusste Niemand eine Antwort zu geben. Endlich wagte sich Jemand mit der zaghaften Erklärung heraus: „Musik ist die Fähigkeit, in Tönen zu reden.“ — — Na, lachte der Gestrenge, ein derber Baier, „da brauche mer ja kein Konzertsaal, da gehn Se mal in 'en Kuhstall, da könne Se höre wie die Küh' und die Ochse in Töne zu Ihne rede — nee sage mir lieber: Musik ist die Kunst, in Tönen Seelenzustände zu schildern.“ — Dieser drollige Vorfall aus meiner Studienzeit hat

sich so tief in mein Gedächtniss eingeprägt, dass er mir bei jeder Beurtheilung von musikalischen Leistungen in den Sinn kommt. Ist doch der ganze Unterschied künstlerischer Vortragsweise in diesen beiden Auslegungen enthalten: in Tönen zu reden wie das liebe Vieh, oder Seelenzustände nach den Regeln der Kunst, wahr, gut und schön, zu schildern.

Die Tonkunst hat vor ihren Schwesterkünsten den Vorzug, dass sie in der Zeit wirkt. Während ein Gemälde, ein Bildhauerwerk sich fertig unsrem Auge darbietet, muss ein Musikstück erst nach und nach vor unsrem Ohre entstehen, gleichsam durch die Kunst des Vortragenden von neuem in's Leben gerufen werden. Was so auf der einen Seite den grössten Vorzug der Musik ausmacht, denn durch die Macht des Augenblicks ist ihr die herrschende Gewalt über die Menschen verliehen, das ist auf der anderen Seite wieder ein ebenso grosser Nachtheil; hängt doch das ganze Gelingen eines musikalischen Vortrags ebenfalls nur von der Gunst des Augenblicks ab. Darnach können wir ermessen, welch' schwere Verantwortung, welch' hohe Aufgabe der Künstler übernimmt, der mit den Werken der Meister vor das Publikum tritt. Muss er doch so sehr Herr seiner Aufgabe und seines Könnens sein, dass er damit den „mächtigsten von allen Herrschern", den Augenblick, zu beherrschen vermag! —

Wie bei jedem Kunstwerk Inhalt und Form gleich vollkommen sein müssen, so sollen sich bei der Kunst, in Tönen Seelenzustände zu schildern, vor allem die beiden Hauptfaktoren Technik und geistige Wiedergabe gegenseitig ergänzen. Beide sind im künstlerischen Sinne so unzertrennlich, dass wir durch die Weglassung des einen, uns das andere unmöglich vollendet denken können. Die schönste Technik im Dienste der schönsten Idee — das ist das höchste Ziel, dem das Klavierspiel nachzustreben hat. Um dem Fluge des Geistes folgen zu können, muss die Technik ohne Mangel sein. So wenig ein Redner denkbar, der der Sprache nicht mächtig ist, oder ein Maler, der ohne Hände auf die Welt gekommen, so wenig hilft das eingehendste Verständniss aller Kompositionen dem Klavierspieler, wenn er die Ausführung derselben nicht technisch bewältigen kann — oder umgekehrt, wenn er die grösste Fingerfertigkeit, die meisterhafteste Bravour der Technik beherrschte, und nicht damit einzutauchen vermöchte in die Geisteswelt der Komposition. Sein Spiel wäre dann wie ein tönendes Erz und wie eine klingende Schelle.

Damit das Ideal vollkommen in die Erscheinung tritt, darf nicht ein Atom an der äusseren Ausführung fehlen; es darf aber dabei nie vergessen werden, dass die Technik stets der Idee unterthan sein muss. Deshalb ist es Aufgabe eines jeden Künstlers, der von der Weihe und Hoheit seiner Kunst durchdrungen ist, die höchste Virtuosität völlig in den Dienst des Tonwerkes zu stellen, um dessen Darstellung es sich eben handelt, und die Komposition nicht als ein Mittel zu benutzen, um das Licht eigener Kunstfertigkeit leuchten zu lassen. Man sollte vollständig den Virtuosen beim Spielen vergessen, die grössten Schwierigkeiten sollten so einfach scheinen, so selbstverständlich und ungezwungen, als ob deren Ausführung keinerlei Anstrengung verursachte. Diese Unterordnung der höchsten Virtuosität unter die Sache, unter das vorzutragende Werk, diese klassische Objektivität, sie kann nur die Frucht des gründlichsten Studiums, und des tiefsten Einblicks in die Musikgeschichte sein.

Die Musikgeschichte lehrt uns die mannigfachen Entwicklungsphasen, die unsere Tonkunst im Laufe der Jahrhunderte durchlaufen, sie zeigt uns, wie eine Errungenschaft sich aus der andren entwickelt, und so die Musik stufenweise zur höchsten Blüte gelangt ist. Hat doch ein jeder Meister, der epochemachend in der Musikgeschichte geworden ist, sich erst am Stile seiner Vorgänger heranbilden müssen, bis er, von seinem Genius getrieben, die Ketten zerreisst, und in neue Bahnen lenkt, um so zum Schöpfer einer neuen Kunstrichtung zu werden. Es ist die Entwicklungsgeschichte aller Genies, die sich einen Namen in der Musikgeschichte erworben haben: erst wenn der Geist an den Gesetzen des Vorhandenen zur höchsten Vollendung vorgeschritten ist, vermag sich seine Eigenart frei und ungehindert von allen Fesseln zu entfalten.

„So ist's mit aller Bildung auch beschaffen.
„Vergebens werden ungebund'ne Geister
„Nach der Vollendung reiner Höhe streben.
„Wer Grosses will, muss sich zusammenraffen.
„In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister,
„Und das Gesetz nur kann uns Freiheit geben."

Wer kennt nicht diese schönen, treffenden Worte von Göthe?

Wo aber diese naturgemässe Weise der Entwicklung versäumt, oder voreilig und hochmüthig von dem Genie unterbrochen worden ist, hat immer Unnatur und Geschmacklosigkeit die Wirkung seiner Leistungen auf Mit- und Nachwelt gestraft, und seine Rolle in der Kunstgeschichte ausgelöscht.

Es ist ein auffallender und beachtenswerther Umstand in der Musikgeschichte, dass jedesmal dann, wenn eine Stylart oder ein besonderer Zweig der Tonkunst einseitig zur höchsten Ausbildung gelangt war, ihre gänzliche Verflachung sehr bald darauf folgte.

So erging es auch der Klavierspielkunst, als sich die Technik als Sonderkunst von dem allgemeinen Ideal losgelöst hatte und Glanz und Geläufigkeit mehr galten als Wahrheit im Ausdruck und harmonische Einheit. Nachdem sich die technische Entwicklung bis zur äussersten Grenze ihrer Fähigkeit gesteigert hatte, hat sich endlich die Virtuosität als Selbstzweck abgelebt und es konnten Werke eines Schumann, Mendelssohn, Chopin, Schubert und Weber entstehen, deren Vortrag doch unendlich mehr verlangt, als das blos Mechanische, weil sie mit ihrem geistigen Inhalt wieder tief hineintauchen in die Menschenbrust, und mit schwärmerisch erregtem Inhalt denselben füllen.

Wir verstehen unter künstlerischen Vortrag das innige Versenken in des Meisters Gedankenwelt, die seelenvolle Wiedergabe des Geistes, den der Meister in seinem Werke niedergelegt hat. Damit jede Komposition in ihrem richtigen Geiste dargestellt zu werden vermag, ist es nöthig für den Ausübenden, zuvor einen klaren Einblick in das Wesen der verschiedenen Stylarten und Entwicklungsstufen der Musik zu erhalten. Man halte nur z. B. eine Bach'sche Fuge neben eine Liszt'sche Klavierkomposition; welch' himmelweiter Unterschied liegt doch in diesen beiden Tonschöpfungen, und welch' verschiedene Art der Ausführung ist dazu nöthig! Bach's Musik athmet vorwiegend religiösen Geist — wohl noch von der erst kürzlich überwundenen Kirchenherrschaft her — gekleidet in streng kontrapunktische Stylform. Nur wer den Bau einer Fuge kennt, kann in dieses Tönegewirr Stimmenklarheit, wunderbar verflochtenes, sich doppelt, drei- und vielfach steigerndes, poetisches und oft hochdramatisches Leben hineinbringen.

Wie ganz anders, so einfach und kindlich heiter, fast naiv in ihrer Heiterkeit klingt daneben die Haydn'sche Tonsprache; hier gibt es noch keine Affekte, die in die Seele greifen. — Alles nur Blumenduft und Vogelsang. — Hierauf die, bei aller Heiterkeit doch viel tiefer gehende Mozart'sche Innigkeit und Wärme, getränkt in den süssen Wohllaut des „schönen Styls" und hochklassischer Formvollendung — bis dann ein Beethoven alles in Tönen ausspricht, was die Menschenbrust Höchstes und Tiefstes bewegen mag. Mit den stetig sich verbessernden Instrumenten steigern sich aber immer noch die musikalischen Ausdrucksmittel; die Romantiker, mit Robert Schumann an der Spitze, gewinnen für ihre Tondichtungen immer mehr poetische Klangeffekte, und immer neue, alle Seelenregungen viel bestimmter ausdrückende Stylarten, bis durch Liszt eine solche Vollendung in der Darstellung der Klavierspielkunst erreicht wird, dass man bei seinem Spiel kaum noch von einer isolirten Kunst allein reden kann: die Töne malen, reden, flüstern, jauchzen, schildern, donnern, wettern.

Je genauer nun ein Klavierspieler diese verschiedenen Entwicklungsstadien seiner Kunst kennt, desto mehr wird er im Stande sein, das vorzutragende Stück, seinem Charakter getreu, wiederzugeben. Er tritt doch mit der Absicht vor das Publikum, den Meister in seinem Werke wiederzuspiegeln, wie kann er das, ohne vorher einen genauen Einblick in dessen Leben und Wirken gethan zu haben? Ja, die Wärme seiner Begeisterung wird sich dadurch offenbaren, dass er sich angeregt fühlt, dem Stücke Anklänge aus dem Leben des Komponisten zu Grunde zu legen. Die meisten Kompositionen, selbst wenn sie nicht einen bestimmten Affekt oder Vorgang aus dem Leben schildern sollen, sind doch mehr oder minder unter dem Einfluss der Aussenwelt entstanden. Der Meister erhält einen Eindruck durch irgend eine vorübergehende Szene, welche in seiner Fantasie Gestalt und Form annimmt, und da er alles, was sein Inneres bewegt, in Tönen ausdrücken muss, erhalten wir jene ewig schönen Kunstwerke, wie sie unsree Musiklitteratur so reichlich aufzuweisen hat.

Denken wir z. B. an die berühmte „Katzenfuge" von Scarlatti, welcher eine äusserst drollige Szene zwischen dem Meister und seinem Lieblingskater Ponto zu Grunde gelegt wird: damals schmachtete die Musik noch in den eisernen Ketten der Kontrapunktik — die Harmonien durften sich nicht frei entfalten, sondern waren an akustische und ästhetische Gesetze streng gebunden. — Der Meister sass in tiefes Sinnen verloren vor seinem Häuschen; trotz des herrlichsten Sonnenscheins Italiens wollte ihm heute kein Gedanke glücken. Er sann und sann, seine Stirn umwölkte sich immer mehr — da horch! was sind denn das für Töne? Wie eine Höllenjagd glitt es über die Tasten des geöffneten Klaviers hin, dabei das durchdringende Nationalgeschrei von Ponto's Rasse. — Mit Blitzesschnelle war der Meister am offnen Fenster und rief in hellster Freude: „an mein Herz, Ponto, du hast's gefunden"! Ponto war, von einem Hunde geneckt, in Zorn und Aerger auf die Tasten gesprungen und hatte von dort aus, wild auf- und abrennend, jene verzweifelten Hilferufe an seinen Herrn ergehen lassen. Wir aber erkennen in dem wundersamen, künstlich verwebten und überbauten Thema der Katzenfuge diese seltsamen Nothsignale und höllischen Melodien der wilden Jagd, welche über die Tasten gezogen war in Gestalt eines verzweifelten Katers. —

(Schluss folgt.)

„Faust" auf dem Klavier.

Von **Robert Musiol.**

(Fortsetzung.)

Otto Malling, op. 55: Faust-Suite Fantasiebilder für Violine und Pianoforte. 1. Faust, 2. Mephistopheles, 3. Siebel, 4. Margarethe. Kopenhagen und Leipzig, Wilhelm Hansen, Musik-Verlag.

Es sei diesem Opus hier ein Plätzchen gestattet, da es sich sonst zu einsam fühlen dürfte. No. 1 beginnt Adagio (4/4, C-moll); sie ist aufwärtsdrängend und voll Bewegung; im 24. Takte tritt Andante con moto (G-dur) ein, bis wieder nach 14 Takten C-dur die Herrschaft gewinnt und den Satz più moto zu Ende bringt. Der 2. Satz beginnt Andante (4/4, F-moll) und ist geistreich, pikant; der Zwischensatz in F-dur hat 6/8-Takt und als Tempobezeichnung Andante con moto; die letzten 6 Takte sind wieder Andante, F-moll, 4/4. No 3 (Allegro, grazioso, 4/4, F-dur) ist nach Gounod's „Faust" geschaffen — Goethe kennt bekanntlich den Siebel nicht. An und für sich ist das Ganze eine ansprechende und angenehme Nummer; von besonders schöner Wirkung und eigenthümlich weicher Färbung — nordisches Kolorit — ist der Mittelsatz in B-moll. Auch „Gretchen", der 4. Satz (Moderato, A-moll, 4/4) ist ansprechend. Im 15. und 16. Takte wendet sich kurz die Modulation nach As-dur (Andante con moto), um nach 14 Takten einem Prestosatz (alla breve, F-moll) von 22 Takten Platz zu machen, dem wieder das Andante con moto folgt, das zum Schlusssatz (Maestoso, 6/4, C-dur) überleitet. Alles ist durchaus stimmungsvoll und wohlklingend.

Edmund von Mihalovich: a. Faust-Ouverture composée pour le Piano a 4 mains. Pest, chez Adolphe Kugler (jetzt Rozsavölgyi & Co. in Budapest).

Es ist diese Ouvertüre eines der ersten Jugendwerke des Komponisten, der zu den bedeutendsten Vertretern der neuesten Musikrichtung gehört. Die Ouvertüre zeigt edle Kraft und bewusste Sicherheit und beginnt Largo p (C, ohne Vorzeichnung). Die 31 Takte dieser Einleitung weisen mehr nach C-moll und streben auf den Septimenakkord auf G, mit dem das folgende Allegro con brio beginnt (C-dur, C) und ein symphonisch wirksam gearbeiteter Satz voller Drang und Sturm ist.

b. Eine Faust-Phantasie für grosses Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partit. ℳ 8,50. Klavier-Auszug vom Komponisten, ebend. ℳ 4.

Diese Phantasie, der das Motto aus dem „Prolog im Himmel": „Vom Himmel fordert er die schönsten Sterne, und von der Erde jede höchste Lust, und alle Näh' und alle Ferne befriedigt nicht die tiefbewegte Brust" beigegeben ist, beginnt „Heftig bewegt" (alla breve, ohne Vorzeichnung) mit dem Septimen-Akkorde fis — a — c — e und geht nach 32 Takten bei B zu einer breitgehaltenen intensiven Melodie in C-dur über, die immer drängender, allmählig wieder etwas zurückhaltender und bei E sehr ruhig wird, bis das erste Thema wieder mehr zur Geltung kommt. Bei F wird Des-dur dominirende Tonart („Sehr ruhig"), das erste Thema kommt nach und nach wieder mehr zum Durchbruch („con fuoco"); bald aber (Seite 27 der Partit.) wird das Tempo „etwas mässiger" (C-moll) und die Violine II beginnt ein neues, mit dem vorherigen aber in geistigem Zusammenhange stehendes Motiv, das nach und nach von den verschiedensten Instrumenten aufgenommen wird und es entspinnt sich ein interessanter Kampf der verschiedenen Themen in den verschiedensten kontrapunktischen Wendungen, bis Alles wieder in G-dur breit und ausdrucksvoll zu Ende geht — ein durch und durch interessantes gediegenes Werk, das auch im Klavier-Auszug zu voller Geltung kommt.

J. Roehl: Polka aus der Parodie: „Faust und Margarethe" für Piano. Hamburg, bei Ernst Berens. Preis 1/6 Rthal.

Diese schlichte Polka (D-dur, Trio, G-dur) gehört zu: „Faust und Margarethe". Parodie der gleichnamigen Oper (von Gounod) mit Gesang in 6 Bildern von Carl Schultze und Louis Schöbel. Musik von W. Homann". (Theat.-Manuskpt. vgl. Engel a. a. O. No. 609).

Ernst Rosenthal: Compositionen für das Pianoforte. No. 2: Gedanken Gretchen's am Spinnrade. Braunschweig, Jul. Bauer, vorm. C. Weinholtz. Preis 60 ₰.

Der Komponist hat seinem kleinen Opus das Motto: „Meine Ruh' ist hin, mein Herz ist schwer, ich finde sie nimmer und nimmermehr" beigegeben. Das „Charakterbild" (Presto, 3/4, H-moll) hat unruhige 1/4-Bewegung und gliedert sich analog dem Motto in 3 Abschnitte; der erste sind die ersten 14 Takte, der zweite die nächsten 16 Takte und der dritte das übrige, denn nach den 14 resp. 16 Takten staut die Bewegung durch einen Akkord, der 3/4 ausgehalten wird; dann geht die Bewegung ununterbrochen weiter bis zum Schluss.

Anton Rubinstein, op. 68: „Faust". Ein musikalisches Charakterbild für grosses Orchester. Leipzig bei C. F. W. Siegel. Partit. Preis 2 1/6 Rthal. Für Pianof. zu 4 Händen arrang. von A. Horn. 3 ℳ.

In diesem Werke ist von Nebencharakteren, z. B. Gretchen oder Mephistopheles keine Spur; es illustrirt uns den Menschen Faust mit seinem Grübeln, Ringen und Kämpfen, bis er es in seinem Dasein oder auch Ende zur Versöhnung gebracht hat. Es beginnt mit Molto Adagio (C, B-dur), 40 Takte, worauf Allegro assai folgt (D-moll), in welchem verschiedene Motive, namentlich das erste des Adagio, zu einander in Beziehung treten; ihm folgt ein Moderato assai, das seinen Schwerpunkt im Solo der Oboen hat, die nach 8 Takten vom 1. Horn unisono durch 16 Takte hindurch unterstützt wird; hierauf folgt wieder Allegro assai und dauert bis zum Schluss (D-moll). Im ganzen ist dieses Opus ein geistreiches Werk, das durch angemessene Instrumentation die in ihm zum Ausdruck kommen zu gelangenden Ideen auch wirklich charakteristisch wiedergiebt. Die erste

Aufführung des Werkes geschah im Gewandhaus zu Leipzig im Dezember 1864.

Richard Wagner (1813—1883): Eine Faust-Ouverture für grosses Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Partit. 6 *M.* Für 2 Pianof. zu 8 Händen von K. Klauser 5 *M.* Für 2 Pianof. zu 4 Händen von C. Burchard 3,50 *M.* Für Pianof. zu 4 Händen 2,50 *M.* Für Pianof. von Hans von Bülow 2,50 *M.* Erleichterte Bearbeitung für das Pianof zu 2 Händen von R. Kleinmichel 2,50 *M.*

Komponirt wurde dieses Werk im Winter 1839—40 zu Paris, als Wagner sich in grösster Noth befand, „durch dessen schnellen Entwurf und ebenso rasche Ausführung er sich aus tief unbefriedigtem Innern gegen die widerliche Rückwirkung seiner äusserlichen, auf den Erwerb gerichteten künstlerischen Thätigkeit stemmte. Dieses merkwürdige Werk, das weitaus bedeutendste, von Rich. Wagner bis dahin komponirte, bezeichnet den entscheidenden Wendepunkt in seinem künstlerischen Schaffen. Er nannte es eine „Ouverture zu Goethe's Faust", — eigentlich sollte es den ersten Satz einer grossen F a u s t - S y m p h o n i e bilden, die leider unvollendet blieb. Das Blatt auf dessen einer Seite der erste Entwurf dazu verzeichnet ist, zeigt auf der anderen das Bruchstück einer französischen Chansonette, als beredte Illustration seines Pariser Existenzkampfes. Während seiner Arbeit daran wurde er, in der unerfreulichen, kalten und zugigen Hôtel-garni-Stube, die er mit seiner Frau und dem grossen Neufoundländer theilte — zum Ueberfluss noch — neben Mangel und Noth — von quälenden Zahnschmerzen geplagt." (Carl Fr. G l a s e n a p p: Das Leben Richard Wagner's in sechs Büchern. Dritte Ausgabe. Leipzig, Breitkopf & Härtel. 1894. Seite 304 und 305.).

Die erste Aufführung der „Ouverture" fand unter der Leitung des Komponisten am 22 Juli 1844 in Dresden statt. Im Januar 1855 wurde sie vom Meister nochmals einer Durcharbeitung unterzogen und so gelangte sie auch zum Druck. Als Motto trägt das Werk folgende Sentenz aus Goethe's Faust:

Der Gott, der mir im Busen wohnt,
Kann tief mein Innerstes erregen;
Der über allen meinen Kräften thront,
Er kann nach aussen nichts bewegen;
Und so ist mir das Dasein eine Last,
Der Tod erwünscht, das Leben mir verhasst.
(I. Theil. Studirzimmer. Faust und Mephistopheles.)

(Schluss folgt).

Drei Klavierplakate.

Herr **Andreas Thék**, Klavierfabrikant in Budapest, hatte einen Preis für ein Klavier-Plakat ausgeschrieben. Von den eingelaufenen Entwürfen wurden drei durch Preise ausgezeichnet. Ich bringe eine Abbildung der drei preisgekrönten Entwürfe und ersuche die geehrten Leser des „Klavier-Lehrers", die nicht etwa schon Kenntniss von dem Erfolg der Preisaustheilung erlangt haben sollten, mir gefälligst mitzutheilen, welchem der Entwürfe sie wohl den ersten, welchem den zweiten und welchem den dritten Preis zuertheilen würden. Ich möchte gern erfahren, ob das Urtheil meiner Leser mit denen der Preisrichter übereinstimmt. *E. B.*

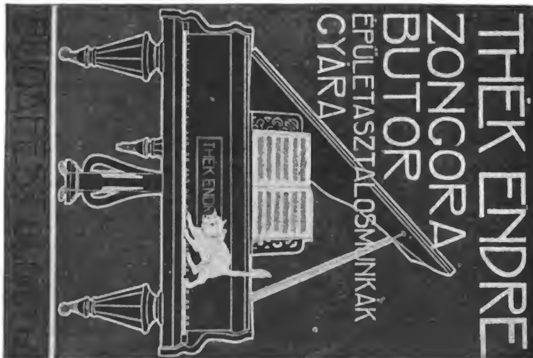


Fig. 1.


THÉK ENDRE
ZONGORA,
BUTOR,
Épületasztalosmunkák
GYÁRA
BUDAPEST Üllöi ut 66

Fig. 2.


Butor-és
gyára.
66 sz.

Fig. 3.

Musikaufführungen.

Der 11. März zählte in der letzten Musiksaison für den Referenten zu den kritischen Tagen erster Ordnung. An jenem Abend war in musikalischer Hinsicht sozusagen „der Teufel los"; man höre und staune: Im Kgl. Schauspielhause: Humperdinks „Königskinder" (Novität), im Linden-Theater Heuberger's Operette „Der Opernball" (Novität), in der Philharmonie „Der Berliner Tonkünstlerverein" (Novitäten), in der Singakademie der Sänger Scheidemantel, im Saal Bechstein der Pianist Alfred Schmidt-Badekow, endlich im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater das I. Prüfungskonzert der Opernschule des Holländer-Konservatoriums. Weiter nichts! So blieb denn selbst dem gewissenhaftesten Kritiker nichts anderes übrig, als schweren Herzens die Mehrzahl dieser Aufführungen einfach ignoriren zu müssen; ich habe nur das Konzert des Tonkünstler-Vereins besucht und habe es nicht bereut Zu Anfang stand eine Symphonie in E dur des Grafen Bolko von Hochberg (Philharm. Orch. unter Leitung des Herrn Jos. Rebicek), die sich ebenso durch klare einfache Themen wie knappe Formen vortheilhaft auszeichnete. Modern ist sie ja freilich nicht, dafür aber hält sie es mit den edelsten Klassikern. Des weiteren folgte eine überaus frische und bemerkenswerthe Romanze: „Im Minnehof zu Avellenz" für Tenorsolo (Herr Dierich) und Orchester von Rich. Wustand, einem entschieden talentirten Autor, ein sehr wohlklingendes Adagio aus einer Symphonie von Oscar Pasch, das zwar im idealen Sinne schön genannt werden muss, leider sich aber doch zu sehr an Beethoven anlehnt, ferner ein Violinkonzert in Spohr's Manier, von dem trefflichen Geiger und Komponisten Fritz Struss selbst gespielt, und eine Kantate für Chor, Sopransolo (Frl. Heinrich) und grossem Orchester „Der gefesselte Strom" von Friedr. E. Koch. Dieses Werk erschien uns als das hervorragendste von allen; der Autor ist Meister der Instrumentation und versteht auch, seine Gedanken in ein wirksames musikalisches Gewand einzukleiden, sein Hauptfehler ist nur die zu lange Ausspinnung der Tondichtung. Mit einem Orgel-Konzert op. 177 von Rheinberger schloss das Konzert. Auch sonst fehlte es nicht an Neuheiten. So brachte die **Kgl. Kapelle** am 22. März eine neue dreisätzige Symphonie Es-moll = Es-dur (No. IV) von Glazounow, dem bekannten russischen Komponisten, zur Aufführung. Das Werk ist nicht allzu bedeutend. Es birgt mehr Farbenreichthum als Gedanken, von denen nur die national-russischen interessant sind. Seine Hauptstärke liegt in der charakteristischen Verwendung der Holzbläser. Herr Weingartner dirigirte, nicht allzu rauschend vom Publikum aufgenommen. Eine Fülle von Neuheiten, nämlich 25, brachte ein Konzert von Dr. **Wüllner** im Saal Bechstein ebenfalls am 22. März. Dieser grosse Künstler hat es fertig gebracht, sämmtliche Sachen auswendig (!) vorzutragen, eine phänomenale Leistung, die eine vollkommene gewesen wäre, wenn die neuen „modernen Autoren" die da zur Geltung kamen, wirklich bedeutende Musik gemacht hätten. Aber, aber! Von Ansorge, Pfitzner, Arnold Mendelssohn, Marschalk und Buck ist der erste der allerschlimmste. Meiner Richtung nach gehöre ich selbst zu den Modernen, und ich vermag auch den Weg, den der ausgezeichnete „Pianist" Ansorge geht, vollauf zu verstehen, aber ich halte diese Art von intimster Stimmungsmalerei für einen absoluten Irrweg; hier hört die Grenze der Musik, der Melodie, der Form überhaupt auf, und es entstehen nur rein subjektive, geschraubte chromatische Gebilde, die für jeden anderen durchaus gleichgültig sind. Um für diese Irr-Musik zu schwärmen, muss man bereits ebenso dekadent sein, wie die Textdichter Liliencron und Dehmel, die den Stoff zu diesen Verirrungen lieferten. Wenn es nur Ansorge nicht eines Tages so geht, wie jenem Maler in den „Fliegenden Blättern", der eine Ausstellung mit ganz modernen Bildern beschickt hatte, auf denen die Bäume blau, der Himmel grün und die Erde roth gemalt waren. Sie blieben trotzdem unbeachtet. Da forschte der unglückliche Maler nach der Ursache und befragte den berühmten Kritiker Dr. X., der ihm antwortete: „Ja, wissen Sie, mein Lieber, Ihre Bilder sind ausgezeichnet, aber verrückt ist nicht mehr Trumpf". Da ging der Maler hin und erhängte sich. Etwas weniger verrückt, pardon, modern ist Pfitzner, noch weniger Marschalk und Buck, die wir zu den begabten Musikern zählen müssen, obgleich auch sie, namentaber der letztere, zu bösen Extravaganzen hinneigen. Der Talentvollste von allen ist ohne Zweifel aber A. Mendelssohn, auf den man zu achten hat. Ihm widmete am 19. März der Sänger Otto Nodnagel ein eigenes Konzert im Saal Bechstein, das für den Komponisten sehr günstig ausfiel. Ueber die Komponistin Cécile Chaminade wird an anderer Stelle berichtet.

Ausserordentlich reichhaltig waren wieder einmal die Pianisten-Abende vertreten. Ausser **d'Albert** und **Neltzel** sind zu nennen: **Frederik Dawson** (Singakadem. 18. März), der zwar über grosse technische Mittel gebietet, dafür aber im einzelnen (Sauberkeit, Pedal, Anschlag, Auffassung) noch recht viel schuldig bleibt. Was dagegen ein guter Klavierlehrer vermag, bewies das Auftreten der noch sehr jungen Pianistin **Bertha Visanska** im selben Raume am folgenden Tage. Herr Dr. Jedliczka versteht es eben, das Klavierspiel in wahrhaft künstlerischer Hinsicht jemandem beizubringen. Frl. **Mary Wurm** zeigte sich nach ihrer Genesung einmal wieder den Berlinern am 24. März in der Singakademie. Ihre Technik reicht nur bis zu einem gewissen Grade aus; ihr eigenes Klavierkonzert op. 21 genügt nur bescheidenen Ansprüchen an Kunst. Es bewahrheitet sich eben die alte Thatsache, dass Damen nicht für die Komposition geschaffen sind. Ferner mögen erwähnt sein der blinde amerikanische Pianist **Baxter-Perry** (sehr sicher), **Richard Gerlt** (noch unvollkommen), **Ferrier** und Frl. **Obronska**, letztere aus der Schule des Herrn von Hennig (sämmtlich im

Saal Bechstein). Diese Dame war sehr befangen, als sie die Rust'sche C-dur Sonate kreirte, lieferte aber trotzdem den Beweis, dass sie sehr Tüchtiges gelernt hat. — Die Geige war wie immer hervorragend durch die sehr jugendliche **Laura Helbling** in der Singakademie am 16. März vertreten. In diesem Konzert erfreute auch die sehr sympathische Holländerin Frl. **Anna Corver** durch gute Gesangsvorträge. Von den „Grossen“ excellirten **Eugen Gura** (Philharm.), **Marcella Sembrich** (ebenda) und der hochintelligente Dr. **Felix Kraus** (an zwei Abenden in der Singakademie). Dieser brachte auch Schuberts halbstündige Ballade „Der Taucher“ (Schiller) zur Aufführung, ohne aber damit einen sonderlichen Erfolg zu erzielen, da diese Art zu komponiren doch nicht Schubert's Sache war.

Noch ist über zwei grosse Chorkonzerte zu berichten. So gelangte Händels grosses Oratorium „Samson“ durch den **Philharm. Chor** (Dirigent Siegfried Ochs) in der Philharmonie am 14. März zu ausgezeichneter Darstellung, woran u. a. die Damen Emilie Herzog, Luise Geller und die Herren H. Vogl, Herm. Gura sowie R. von Milde grossen Antheil hatten. Es liesse sich zwar über die moderne Art der Ausführung streiten, doch steht soviel fest, dass Herr Ochs ein vortrefflicher Leiter ist, der da weiss was er will. Mit grösster Sachkenntniss geht er den Quellen nach und holt eben das heraus, was in künstlerischer Hinsicht herauszuholen ist. Drum wurde sein „Samson“ auch allseitig freudig aufgenommen. Ferner brachte in der Kaiser Wilhelm-Gedächtnisskirche der **Stern'sche Gesangverein** (Dirig. Prof. Gernsheim) Haydn's unsterbliches Meisterwerk „Die Schöpfung“ zur Aufführung. Auch hier darf man nur des Lobes voll sein, das besonders den mitwirkenden Solisten Frau Herzog und Herrn Dr. Wüllner und Messchaërt gespendet sein soll.

Die Zeit vor Ostern gehört den Konservatorien. Alle bemühen sich, in sog. Schülerkonzerten ihre besten Eleven herauszustellen, einmal, um einen Einblick in ihre Methoden zu geben, dann aber auch, um die talentvollen Schüler schon jetzt an die Oeffentlichkeit zu gewöhnen. Es ist selbstverständlich für einen Berliner Referenten unmöglich, sämmtliche Konservatoriumskonzerte zu besuchen; ich muss mich daher nur auf zwei beschränken, deren Aufführungen ich besucht habe. Dies sind das **Franz von Hennig'sche Institut**, dessen Vorzüge unter der sehr bewährten Leitung des Herrn von Hennig stark in die Augen sprangen; (die vorhin erwähnte Pianistin Frl. Obronska entstammt dieser Schule), und die II. Opernaufführung des **Holländer-Konservatoriums** im Friedrich Wilhelmstädtischen Theater am 25. März, die ein glänzendes Resultat erbrachte. Die Schüler der Klassen des Prof Stolzenberg, Herrn A. Schulze und der Frau Prof. Nicklass-Kempner leisteten zum Theil ganz Hervorragendes, unter anderem sind aus ihrer Klasse zwei Elevinnen zu erwähnen, die zu den höchsten Hoffnungen berechtigen. Es sind dies die Damen Frl. Ottilie Metzger und Elsa Pässler; die erste feierte einen unbestrittenen Triumpf als „Ortrud“ im Lohengrin, die zweite that sich hervor als „Elsa“ in derselben Oper und als „Cherubim“ in Figaro's Hochzeit. Herr Prof. Holländer leitete die Aufführung mit der grössten Umsicht.

Dr. Paul Ertel.

Ein besonderes Interesse gewähren die Aufführungen, die Frau **Amalie Joachim** von Zeit zu Zeit mit ihren Schülern und Schülerinnen veranstaltet, denn immer von neuem erfreut man sich der vortrefflichen und sorgsamen Schulung, welche die meist sehr schönen Stimmen erfahren, der deutlichen Aussprache, des feinen, künstlerischen Vortrags, des Geistes von ihrem Geiste, der aus allen Leistungen ihrer Schüler zu uns spricht. Und überall merkt man die zielbewusste Leitung, man erkennt das planmässige Verfahren, das zu künstlerischen Zielen führen muss. Von den Schülerinnen, die ich am 16. März hörte, hebe ich nur einige hervor. Fräulein Bertha v. Türkheim, schöne Altstimme, stylvoller Vortrag zweier Arien von Bach und Händel. Fräulein Bertha Viechelmann, überaus lieblicher, zarter Sopran, reizvolles Piano. („Murmelndes Lüftchen“ von Jensen, „Ganz Leise“ von H. Sommer.) Fräulein Georgine Thomas, kräftige, wohlklingende Altstimme, mit einer für eine solche Stimme ganz seltenen Koloraturfertigkeit (Arie aus „Parthenope“ von Händel) Den höchsten Grad künstlerischer Reife zeigte von den Schülerinnen, die ich hören konnte, Frau Luisa Sobrino, die im Vortrage der Ballade aus dem „Fliegenden Holländer“ und der Scene und Arie aus Gounod's „Faust“ eine ganz hervorragende dramatische Begabung bekundete und ihre herrlichen Stimmmittel aufs beste zur Geltung brachte. Die Begleitung am Klavier wurde von Fräulein Bruno, Frau Bielenberg, unserer altbewährten, feinfühligen Begleiterin, und Herrn Schaeling, ausgeführt.

Mit Interesse sah man dem Konzert des Fräul. **Cécile Chaminade** aus Paris entgegen, die in ihrer Heimath den Ruf einer begabten Komponistin und hervorragenden Pianistin geniesst, und von der auch in unseren Konzerten häufig Klavierstücke gespielt wurden, die eine günstige Meinung für ihre Begabung erweckten. Das Programm enthielt ein Trio für Klavier, Violine und Violoncello mit charakteristischen Themen, anmuthiger Melodik und geschickter Durcharbeitung, eine Anzahl Klavierstücke für ein und zwei Klaviere und 14 Lieder. Weniger wäre mehr gewesen, denn die Kompositionen, so viel reizvolles sie auch im einzelnen enthalten, bieten nicht so viel Abwechslung in der Stimmung, dass sie uns einen ganzen Abend zu fesseln vermögen. Die Lieder tragen fast alle einen couplet-ähnlichen Charakter, einige sang Mr. Mauguière mit hübscher Stimme und fein pointirtem Vortrage, andere trug Mme. Molé-Truffier in einer Weise vor, wie man sie wohl in Paris in den Lokalen hört, in denen nur die consommation bezahlt wird. Als Pianistin fesselte Frl. Chaminade durch eine unfehlbare Technik, edle Tongebung, und Beherrschung aller dynamischen Schattirungen. Sie und ihre Partnerin, Frl. Siebold benutzten zwei Bech-

stein'sche Flügel, die unter deren Händen alle ihre Vorzüge, Grösse und Schönheit des Tons, sowie die Fähigkeit, allen Intentionen der Künstlerinnen gerecht zu werden, auf's glänzendste entfalteten.

Emil Breslaur.

Dresden. Mit starkem Erfolg ging hier am 14. März im Königl. Opernhause der Ballet-Einakter (in 3 Bildern) „Vergissmeinnicht" von Heinrich Regel und Otto Thieme, Musik von Richard Goldberger, in Scene. Die fleurs animées auf der Scene sind nichts Neues, aber jedenfalls etwas immer wieder gern Gesehenes und der Verfasser der Prunkballette „Columbia", die „Braut von Korea" etc. wusste eine kleine sinnige Handlung zu erdenken, deren „Blumenpoesie" hier in der Stadt der Lyceen und Pensionate besonders ansprechen muss. Prinz Waldmeister reicht nach einem kurzen Flirt mit der imposanten Victoria regia, der lieblichen Maja (Veilchen), die den Oberst a. D. Rittersporn und den reichen Bankier Goldregen mit „Körben" abziehen liess, die Hand. Victoria regia, deren Stunde an der „Blumenuhr" schnell abgelaufen, segnet den Bund und sendet, in den „Märchenteich" versinkend, als Scheidegruss blühende „Vergissmeinnicht". — Die Tänze, Evolutionen und Gruppirungen der Klatschrosen, der Marguerite (Wahrsagerin), der Maiglöckchen (Damenkapelle) etc., das Auftreten des Dr. Kamillenthee etc. ergiebt sich ungezwungen und effektvoll aus der Handlung und Balletmeister Thieme verstand die „choreographische Komposition" vortrefflich. Wenn er bezüglich seiner Kunst der „Wiener Schule" angehört, so gilt dies bezüglich der Konzeption der Musik auch vom Komponisten. Richard Goldberger verleugnet in keinem Takte seiner Musik sein Wienerthum. Leicht und gefällig in der Melodie, immer pikant und fesch in der Rhythmik und geschmackvoll in der Instrumentation, gleiten seine Tanzweisen dahin. Einzig ein gewisser Mangel an Kontrasten wäre zu tadeln, wenn dem Schaulustigen Zeit bliebe zu „kritischen Betrachtungen".

os.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Dem Pianisten Hr. Max Pauer in Stuttgart wurde vom König von Württemberg den Professortitel verliehen.

— Das Ergebniss der Preisbewerbung, welche die Pariser Société des compositeurs de musique für 1897 eröffnet hatte, ist folgendes: 1) Für ein Klavierquintett wurde ein zweiter Preis von 250 Frcs. einem Manuscript zuerkannt, dessen Autor noch nicht genannt werden kann. 2) Für eine zweiklavierige Sonate wurde nur eine „ehrenvolle Erwähnung" gewährt, der einzige Preis von 500 Frcs. konnte nicht vergeben werden. 3) Für eine lyrische Scene für eine oder zwei Stimmen mit oder ohne Chor und mit Orchester wurde der einzige Preis von 500 Frcs. Hrn. Charles Silver zugesprochen. Ausserdem wurde ein Manuspript „ehrenvoll erwähnt". 4) Für ein vierstimmiges Madrigal ohne Begleitung erhielt Hr. Albert Roussel den einzigen Preis von 100 Frcs.

— Hr. Filippo Mattoni in Rom hat den 1. Preis für eine von der Gesellschaft des heiligen Gregor des Grossen zur Bewerbung ausgeschriebene vierstimmige Messe mit Orgelbegleitung erhalten. Der andere, des Preises würdige Bewerber, Hr. Lorenzo Perosi, konnte, als der Gesellschaft nicht angehörig, nicht berücksichtigt werden.

— Ein Preisausschreiben, das besonders jedem Weinkenner und Sänger verlockend erscheinen wird, hat das Trarbacher Kasino erlassen. Da es nach dem Ausschreiben leider bis auf den heutigen Tag an einem volksthümlichen Liede zur Verherrlichung des Moselweins fehlt, so sollen 1000 Flaschen vom Besten, was der Herrgott in den gesegneten Weinjahren 1893 und 1895 auf den Mosel- und Saarbergen wachsen liess, dem zu eigen sein, der das beste Lied auf den Moselwein schafft. Zunächst handelt es sich um eine geeignete Dichtung. Das beste Gedicht soll sodann zur musikalischen Bearbeitung neu ausgeschrieben werden, jedoch kann auch die Sangesweise sofort miteingereicht werden. Das Gedicht soll die Eigenschaften eines Volksliedes haben. Wenn der beste Tondichter ein anderer ist, als der Dichter, so wird der Preis getheilt, ebenso bei mehreren gleich guten Gedichten und Weisen. Die Lieder sind mit Merkspruch einzureichen und in verschlossenem Brief mit gleichem Merkspruch der Name anzugeben. Die Dichtung muss spätestens bis 1. September 1898 an das Trarbacher Kasino gesandt sein.

— Arthur Nikisch, der an der Spitze des Berliner Philharmonischen Orchesters das vorletzte Abonnements-Konzert in Hamburg geleitet hat, ist dort in einer Weise gefeiert worden, wie es selbst zu Bülow's Zeiten nicht enthusiastischer erlebt wurde. Alle Blätter sind einstimmung in der Anerkennung des genialen Dirigenten. Die „Hamburger Nachr." schreiben: „Der Erfolg, den Nikisch errang, war ein Triumph seltener Art: der Beifall brauste wie Meeresbrandung, als ob die Menge von einer höheren Macht berührt worden wäre. Da selbe Schauspiel wiederholte sich nach den folgenden Vortragsstücken und am Schluss des Konzertes mischten sich in das enthusiastische Toben des entfesselten Furor Teutonicus dröhnende Rufe: Wiederkommen.

— Richard Strauss' neue symphonische Dichtung „Don Quixote" hat auch in Frankfurt a. M., wo sie am 18. d. M. in einem Museumskonzert unter des Komponisten eigener Leitung zur Aufführung gelangte, das höchste Interesse erregt und wenn auch nicht ohne einigen Widerspruch, lebhaften Beifall gefunden. (Musik. Wochenbl.)

— Herr Traugott Ochs, Direktor eines Gesangvereins in Guben erhielt den Titel Königl. Musikdirektor.

— Die Firma Schiedmayer, Pianofortefabrik in Stuttgart, erhielt vom König von Württemberg die grosse goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Der Hofmusikalienhändler und Verleger Herr Albert J. Gutmann in Wien feierte am 8 März sein 25jähriges Geschäftsjubiläum und veranstaltete aus diesem Anlass ein grosses Wohlthätigkeitskonzert zu Gunsten der Armen Wiens und der Wiener freiwilligen Rettungsgesellschaft. Dem wohlthätigen Zweck konnten über 5000 Gulden aus dem Ertrag des Konzerts zugeführt werden.

— Die Generalintendantur der Königlichen Schauspiele in Berlin hat mit dem Hofkapellmeister Felix Weingartner jetzt einen Kontrakt auf zehn Jahre abgeschlossen, nach welchem er bei einem Gehalte von 9000 Mark verpflichtet ist, jährlich zehn Symphonie-Konzerte der Königlichen Kapelle einzustudiren und zu dirigiren.

— Der Senat der Königlichen Akademie der Künste zu Berlin schreibt soeben den Preis der Giacomo Meyerbeer-Stiftung für Tonkünstler für das Jahr 1899 aus. Bewerber müssen in Deutschland geboren sein und dürfen das 28. Lebensjahr nicht überschritten haben; sie haben auch den Nachweis zu führen, dass sie auf einer der zur Königlichen Akademie gehörenden Lehranstalten, oder aul dem Stern'schen Konservatorium oder auf dem Konservatorium zu Köln studirt haben. Die Preisaufgaben bestehen a) in einer achtstimmigen Vokaldoppelfuge, deren Hauptthema mit dem Text von den Preisrichtern gegeben wird; b) in einer Ouvertüre für grosses Orchester, c) in einer durch Instrumentalvorspiel einzuleitenden dramatischen Kantate für drei Stimmen mit Orchesterbegleitung. Der Text wird den Bewerbern gegeben. Die Arbeiten sind bis 1. Mai d. J. einzuliefern. Die näheren Bedingungen sind gegen Tragung der Portokosten von einem der genannten Institute und der Akademie zu beziehen.

Leipzig. Professor Dr. Herm. Kretzschmar in Leipzig tritt zum Herbst aus Gesundheitsrücksichten von seiner Stellung als Universitätsmusikdirektor zurück. Heinrich Zöllner, jetzt Leiter des deutschen Liederkranzes in New-York, wird sein Nachfolger werden, auch in der Leitung des Pauliner Gesangvereins.

Paris. Die Akademie der Schönen Künste hat für die Bewerber um den Prix Bordin im Jahre 1900 folgende Aufgabe gestellt: „Geschichte der öffentlichen Konzerte in Paris seit dem 18. Jahrhundert bis 1828, d. i. bis zur Gründung der Konservatoriumskonzerte“, mit Angabe ihrer Organisation, ihres Wirkens, der mitwirkenden Künstler, der aufgeführten Kompositionen, des allgemeinen Charakters der aufgeführten Werke und des Einflusses, den sie auf die Entwickelung des musikalischen Geschmacks in Frankreich während dieses Zeitraums ausgeübt haben können.

— Grossen Beifall erntete hier Hr. Motte-Lacroix, ein Schüler des Pariser Konservatoriums, mit seinem bei Erard veranstalteten Klavierkonzert. Der jugendliche Künstler bewies neben wohlgeschulter Technik ein feines Verständniss für den Vortrag und gefiel besonders durch seinen weichen, seelenvollen Anschlag. Man darf für die Zukunft von ihm Hervorragendes erwarten. H.

Posen. Ein sehr interessantes Programm brachte das dritte Konzert des unter Leitung des Herrn Professor Hennig stehenden Gesangvereins. Es bot den sehr stimmungsvollen und mit grosser Kunst gearbeiteten Psalm 130 des Dirigenten, eine Arie aus dem Oratorium „Christus“ von Fr. Kiel, einen Frauenchor aus „Franziskus“ von Tinel und zum Schluss die dritte Abtheilung von Schumann's Faustscene: „Faust's Verklärung“.

Wiesbaden. Mit Ostern geht die Leitung des seit 9 Jahren unter Direktion des Hrn. Albert Fuchs stehenden, früher Freudenberg'schen Konservatoriums an den Pianisten Hrn. Albert Eibenschütz über. Herr Fuchs scheidet mit Herbst vom Institute, um dann als Lehrer an den Gesangs-Hochschulklassen des Königlichen Konservatoriums zu Dresden thätig zu sein.

Bücher und Musikalien.

J. S. Bach. 3 Ouverturen (Suiten für Orchester) für Klavier bearbeitet von S. Martucci. (Breitkopf & Härtel.)

Zunächst sehe ich nicht die Nothwendigkeit dieser Bearbeitung ein. Denn als „Klavierauszug“ zum Zweck der möglichsten Verbreitung ist sie zu schwer, sie ist für Virtuosen berechnet. Es eignen sich aber diese Orchesterwerke Bach's überhaupt nicht zur Bearbeitung (in diesem Sinne) für Klavier. Die vielfachen Kreuzungen der Stimmen können auf dem Klavier unmöglich klar vorgetragen werden und die eigenthümliche Klangwirkung des Bach'schen Orchesters kann in viel geringerem Maasse auf das Klavier übertragen werden als die der Orgel oder des modernen Orchesters. So ist z. B. das reizend humoristisch Trompetensolo in der II. Gavotte der Courouverture (die nur einzig vorliegt) fast wirkungslos auf dem Klavier. Martucci's Bearbeitung ist mit grossem Geschick gemacht, leider aber hat er es gar nicht vermieden, namentlich in den Bässen, aber auch oft in den oberen Stimmen, solche Spannungen anzubringen, die nur durch Arpeggiren, bezw. durch Springen zu erreichen sind. Dadurch wird es dem Spieler wie dem Hörer einen unerquicklichen Eindruck machen, etwa, als wenn einer ein vierhändiges Werk allein ausführen wollte. *V. da Motta.*

In **Breitkopf & Härtel's „Klavier-Bibliothek"** auf die wir schon wiederholt aufmerksam gemacht haben, erscheinen jetzt auch vierhändige Werke, Originale und Bearbeitungen. Von den Originalwerken liegen uns vor: Werke von **Heinrich Hofmann** op. 19, 35, 52, 54 und 79. Dann eine Serie neuer Kompositionen von **Ph. Scharwenka**, op. 103: Fünf Tanzpoeme mit einem Intermezzo und einem Epilog; von **C. Reinecke**, op. 161: „Tanz unter der Dorflinde"; **Iwan Knorr**, op. 9: „Vier Walzer" und **Jean Louis Nicodé**, op. 26: „Eine Ballszene". Von Bearbeitungen Werke von **Mendelssohn, Schumann** und **Hensel'**. — Wir schliessen der Erwähnung dieser schönen Ausgabe von Klavierwerken den **„Deutschen Liederverlag"** an, eine Sammlung von älteren und neuen Liedern, die im gleichen Verlage erscheinen. Von den neuen Liedern heben wir nachstehend eine Reihe fesselnder Schöpfungen hervor: **Karel Mestdagh**: „Fünf Lieder"; **Ludwig Bouvin**, op. 24: „Drei geistliche Lieder"; **Albert Becker**: „Vier Minnelieder aus dem 13. Jahrhundert", Dichtungen und Melodien von Fürst Wizlar, für eine Singstimme mit Klavierbegleitung bearbeitet, endlich von **R. v. Keudell**, op. 12: „Kleine Lieder", 2 Hefte. Wir verweisen das singende Publikum auf diese Neuerscheinungen, wie auf die ganze Sammlung mit ihrem reichen und werthvollen Material.

Vereine.

Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die aus unscheinbaren Anfängen hervorgegangene Stellenvermittlung des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnenvereins, deren Zentralleitung sich in Leipzig, Hohe Strasse 35, befindet, hat sich nach wenigen Jahren bereits zu einem allgemein geschätzten Unternehmen entwickelt. Jetzt hat auch die Musiksektion desselben Vereins eine Stellenvermittlung für ihre Mitglieder eröffnet. Sie hofft dadurch sicherer zu ihrem Ziele zu gelangen, dass der Musikunterricht nur tüchtig ausgebildeten kunstverständigen Lehrkräften anvertraut werde. Die Vermittlung liegt nur in den Händen sachverständiger Musiklehrerinnen, die ihre Kräfte freiwillig in den Dienst der guten Sache gestellt haben. Es werden auch nur Lehrerinnen als Mitglieder aufgenommen, die eine gute Vorbildung nachweisen können.

Frau Musikdirektor *Claus*,
Leipzig, Grassistrasse 33.

Antworten.

G. M. Paris. Das baldige Eintreffen der Berceuse wird mir soeben von Lyon aus angezeigt.

L. H. Lauban. Sie schreiben mir, „die kleinen Flügel der Firma: Görs & Kallmann, die ich 1896 auf der Berliner Ausstellung gesehn, haben meinen vollen Beifall gefunden und frage ich Sie, ob die, welche die Firma jetzt baut, in Bezug auf Ton, Bauart und Ausstattung jenen nicht nachstehen, da für Ausstellungen doch besonders sorgfältig gearbeitet wird". Ich kann Ihnen die Versicherung geben, dass die kleinen Flügel, die ich erst vor kurzem von neuem geprüft, in jeder Beziehung jenen gleichstehn, die Sie auf der Ausstellung gesehn. Geben Sie mir Ihre Adresse an, ich werde Ihnen sodann einen illustrirten Preiskurant zusenden lassen.

W. R. Ihr Vorschlag könnte wohl einmal in Erwägung gezogen werden. In Berlin werden in der Konzertzeit vornehmlich Flügel von Bechstein, Duysen, Blüthner und Steinway gespielt. Vielfach wird nun die Frage erörtert, welches dieser Fabrikate für den Konzertvortrag das geeignetste sei. Um dies zu entscheiden, schlagen Sie vor, die Flügel hinter einem Vorhange, jeden von einem Pianisten, der ausschliesslich Flügel der einen Firma benutzt, spielen zu lassen und dem Publikum die Entscheidung über die Eigenschaften durch Abstimmung anheimzugeben. — Jedenfalls wäre die Sache sehr interessant.

W. W. Lemberg. T. s. heisst Tasto solo und zeigt unter der Generalbassstimme an, dass nur der Bass allein, ohne die darüber liegenden Akkorde gespielt werden soll.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No 8. **Berlin, 15. April 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Ueber die wahre Art, das Klavier zu spielen.

Von **Auguste Wadsack.**

(Schluss.)

All die intressanten hübschen Entstehungsgeschichten unsrer Meisterwerke hier aufzuzählen, würde zu weit führen, ich möchte nur noch an einzelne Momente aus Beethovens Leben erinnern, welche den bekanntesten und beliebtesten seiner Werke zu Grunde liegen. Wem ist nicht die rührende Scene bekannt, welcher wir die Mondschein - Sonate verdanken? Gewiss, nur wer des Meisters Absicht kennt, wie er mit seinen Tönen dem blinden Mädchen das sanfte Weben des Mondes schildern wollte, wird erst diese Sonate ganz verstehen und spielen können! Ist es nicht mit allen anderen Beethoven'schen Werken ebenso? Welch' grossartige Gedanken enthalten sie alle, und in welcher kaum fasslichen Sprache! Namentlich sind die Werke seiner letzten Schaffensperiode so tief angelegt, dass sie ganz zu verstehn nur gereiftem Urtheil, und eingehenden Verständniss seiner früheren Werke möglich sein wird. Hatte sich doch Beethoven infolge seiner Lebensverhältnisse fast ganz von der Assenwelt zurückgezogen — als dann noch in späteren Jahren das schwere Gehörleiden hinzukam, welches ihm, dem Meister der Töne, seine eigne Tonwelt verschloss, da versenkte er sich immer unzugänglicher in sein eignes Innere und fand für solchen Erdenjammer dort eine Sprache in Tönen, die zu begreifen nur wenig Auserwählten beschieden sein wird! Was Göthe seinem „Faust" in die Worte legt: „mich fasst der Menschheit ganzer Jammer an" — das finden wir hier in Tönen ausgedrückt, bis die Adlerschwingen sich zum Fluge heben nach jenen Regionen, die hoch über irdischem Jammer stehen, und von welchen aus er (in seiner IX. Symphonie) die Ode „an die Freude" singt.

Gewiss, es ist der Reiz des Allgewaltigen, der all seinen Werken aufgedrückte Stempel der Erhabenheit, welcher selbst den oberflächlichsten Dilettanten bei allem Mangel an Verständniss doch Bewunderung und Liebe für solche Werke abringt.

Und geht es nicht mit Chopin oder Schumann ebenso? Wie oft werden nicht diese hochromantischen Stücke missverstanden und verfälscht! Namentlich Chopin ist so populär geworden, dass man sich keinen Klavierspieler, kein Konzert ohne ihn denken kann. Wie bei Beethoven der Reiz des Grossartigen, so muss es bei Chopin der Zauber aristokratischer Feinheit und Anmuth sein, welcher seiner Musik, verbunden mit den heissblütigen polnischen National-Rhythmen, die Vorliebe der Menge erschlossen hat. Das häufige und schnelle Wechseln des Ausdrucks, welches sehr oft ein „tempo rubato" nötig macht, erfordert beim Vortrag dieser eigenartigen Tonpoesieen eine ungemeine Gewandtheit und Sicherheit des Spielers. Scheitern doch unsre grössten Virtuosen nur zu oft an der Aufgabe, Chopin zu spielen — was machen erst Dilettanten daraus, welch sich diese geistreichen Weisen aufs willkürlichste auslegen und mit den persönlichsten Gelüsten in die eigenartige Welt des Komponisten einkehren! Müsste man

doch grade bei Chopin seinen unglücklichen Lebenslauf kennen, um sich in die Schöpfungen eines solch zartbesaiteten Dichterherzens hineindenken zu können, um seine wilden Schmerzensausbrüche für sein verlorenes unglückliches Vaterland, seine melancholischen Klagen um seine untreue Geliebte ganz zu verstehen. Man höre nur seine traurigen Mazurken, in denen das tiefste Herzeleid sich todtweint in bacchantischem Taumel:

„O, meine müden Füsse, ihr müsst tanzen
in bunten Schuhen,
„Und möchtet lieber tief im Boden ruhen"—

Als leuchtendes Vorbild objektiver Darstellungskunst ist uns vielfach Clara Schumann gerühmt worden; ihre Objektivität soll so weit gegangen sein, das sie sogar verschmähte, auswendig zu spielen. Der Hörer sollte wissen, dass sie einerseits das Werk nicht rein gedächtnissmässig abspiele, wie ein auf eine Anzahl Vortragsstücke eingedrillter Virtuos, andrerseits sich streng an die Sache binde, nicht mit subjektiver Willkür das Werk verbräme. Es sollte dies gleichsam ein Tribut der Hochachtung und Dankbarkeit an den Meister und Komponisten des vorzutragenden Stückes sein. So kann sie uns als ideale Hohepriesterin ihrer Kunst gelten, denn man vergass ihr gegenüber vollständig die Virtuosin, hatte nur den Eindruck des seelenvollsten, entzückendsten Gesanges — und das ist ja die heiligste Aufgabe der Musik: mit Allmacht zum Herzen der Menschen zu sprechen.

„Wie mit dem Stab des Götterboten
„Beherrscht sie das bewegte Herz,
„Sie taucht es in das Reich der Todten
„Sie hebt es staunend himmelwärts."

Das ist das Zeichen einer rechten Künstlernatur, dass sie nicht nach dem augenblicklichen Erfolge bei der Menge fragt, wie es leider noch heutzutage gar viele, sogar berühmte Virtuosen thun, die das Publikum durch ihre grossartig eingedrillte Technik, durch ihre Seiltänzerkünste hinreissen wollen.

So hatte ich jüngst Gelegenheit einen Geigenkünstler zu hören, dessen Namen unter den ersten seines gleichen glänzt. Er spielte ein Konzert von Mendelsohn sehr hübsch; das Publikum hörte mit aller Aufmerksamkeit zu und schwärmte namentlich bei dem Adagio des Mittelsatzes. Darauf folgte die Träumerei von Schumann, so meisterhaft süss und berückend — das Publikum lauschte voll Bewunderung und klatschte begeisterten Beifall — und ich sagte mir voll Wonne: es muss doch etwas Herrliches sein, durch sein Können solche Herrschaft über Geister und Empfindungen der Menschen zu gewinnen! Aber mit diesem Triumph, der höchstem Adel reiner Kunst verliehen ist, noch nicht zufrieden, spielte der Künstler jetzt einen Walzer seiner eignen Komposition; das raffinirteste Kunststück, das Technik noch je zu Wege gebracht. Der Bogen tanzte in den barocksten Sprüngen, die Finger renkten und drehten sich. Ein Clown, der mit grosser Körperkraft und Gewandtheit seinen Körper in tausend unnatürliche Stellungen zerrt, hätte seine Sache kaum besser machen können. Die Leute waren ausser sich; hatten sie vorher Vergnügen empfunden, so glühten sie jetzt vor Entzücken über diese Gauklerkünste. Den erhabenen Gedanken hatten sie zwar aufmerksam zugehört, diese Kunststücke aber machten sie rasend — und ich musste mir betrübt eingestehen: welchen Werth hat der Ruhm, die Gemüter der Menschen zu beherrschen und ihre Bewunderung hervorzurufen, wenn eine blosse technische Gewandtheit grössere Begeisterung erregt, als die wundervollsten Ergüsse eines Genius, der der Gottheit so nahe steht!

Das Publikum trägt die Hauptschuld, die Kunst von der Höhe des Parnass' herabgewürdigt zu haben, denn es hat zu allen Zeiten die Künstler zu tyrannisiren versucht, diejenigen belohnt, welche es zu unterhalten verstanden, und sich von denen abgewandt, welche es zu erheben suchten. Wehe dem Künstler, der darauf angewiesen ist, seinen Lebensunterhalt mit seiner Kunst zu verdienen, der um die Gunst dieses Publikums buhlen muss! Um schnellen Erfolg zu haben, sahen sich schon Viele gezwungen, das Schamgefühl künstlerischer Ehre abzustreifen; sie haben nicht den Muth bei dem verderbten Geschmack des Publikums ihren augenblicklichen persönlichen Vortheil auf's Spiel zu setzen, denn das Publikum ist in der That klassischen Leistungen gegenüber karg im Beifallspenden.

Doch nicht Jeder mag die grosse Strasse der Alltäglichkeit laufen, und der gemeinen Wirkung zuliebe mit seinen Göttern brechen. Wir haben Gott sei Dank auch solche Künstler aufzuweisen, welche durch ausgezeichnete Einzelleistungen im klassischen Repertoir zeigen, zu welch' erhöhter Vollkommenheit solche Darstellungen bei den jetzigen Mitteln gelangen können, und die unbeirrt um die Gunst der Menge ihrem Heiligsten treu geblieben sind und diesem geistlosen Treiben ein Ziel gesetzt haben. Die Zeit der falschen Virtuosität hat sich ausgelebt, seitdem jene kühne Reformatoren Taussig, Liszt, Bülow usw. ihren Triumphzug nach dem höchsten Ziel der Kunst gehalten haben. Durch ihre zahlreichen Schüler, welche gleich Apostel die Errungenschaften ihrer Meister hineintragen in die erstaunte Welt, ist es unsrer Zeit vergönnt, das begonnene Werk weiter geführt zu sehen. In ihrem Wirken legen sie Zeugniss davon ab, dass sie wohl auf den Schultern früherer Meister stehen, aber jeder Einzelne setzt daneben seine eigene Künstler-Persönlichkeit ein, die nicht nach dem augenblick-

lichen Erfolge bei der Menge fragt, sondern sich so giebt, wie der mächtige Schaffenstrieb in ihr, es unbewusst gebietet — und das ist das Zeichen einer rechten Künstler-Natur, die nach den höchsten Zielen rastlos ringt.

Was aber ist das höchste Ziel der Kunst?
„Ein mächtig Innenleben zu gestalten
„In ödem Alltags-Nebel Staub und Dunst,
„Der Schönheit Banner zu entfalten,
„Und was gelebt und lebet, durch die Gunst
„Der Götter fest in Wort und Ton zu halten.“

In der Tonkunst haben Geist und Gemüth die Oberherrschaft. Die Liebe und Hingebung, das fleissige Studium der Musikgeschichte, das sich Versenken in die Geister unsrer Tonheroen, das uneigennützige Streben mit ihnen eins zu werden — das sei unsre Aufgabe. Dann wird uns die Kunst zur Erbauung dienen, und sie — und durch die Kunst wir selbst, werden geweiht werden. Dies ist der Unterschied zwischen dem, der in Tönen redet und dem, der durch Töne Seelenzustände schildert, dass er nicht blos musizirt um sich zu unterhalten, sondern dass er von der Heiligkeit und Weihe seiner Kunst durchdrungen ist, und dies wird er sein, wenn er seine Kunst und die Träger der Kunstgeschichte kennt. Darum sollen wir lernen, lernen, lernen!!

„Faust“ auf dem Klavier.

Von **Robert Musiol.**

(Schluss.)

Alexander Winterberger, op. 37: Drei Skizzen zu Faust von Goethe für Pianoforte. No 1: Mephistopheles. Nr. 2: Am Dom. Nr. 3: Faust und Margarethe. Leipzig, Rob. Forberg. Pr. à Nr. 1 *M.*

Nr. 1 beginnt Largo, $^4/_4$, A-moll; diese 10 Takte lange, breitgehaltene Einleitung schliesst mit dem Gis-dur-Akkord, an den sich der Hauptsatz: Allegro di molto, quasi presto con spirito (Cis-moll, $^3/_4$) anschliesst. Die Nummer schliesst mit des; im neunten Takt vorher erklang zum letzten Male f — hoffentlich also Des-dur. Nr. 2 — warum nicht im Dom? — hat als Tonart Ges-dur (Lento assai, $^4/_4$); später wird das Tempo: Più mosso, tempo moderato, quasi alla marcia. Der Schluss ist in Ges-dur. Nr. 3 beginnt ohne Vorzeichnung, rezitativisch (Adagio quasi recitativo, $^4/_4$); nach 10 Takten ist das Tempo: Andante con moto, rubato (12 Takte, A-dur und mit dem Septimenakkord auf cis endend) bis es endlich in Poco meno mosso übergeht (Fis-dur, $^4/_4$). Es sind zwar nur Skizzen, diese 3 Tonstücke, doch wiegen sie inhaltlich manches Opus auf.

Als op. 38 liess derselbe Komponist bei Friedrich Hofmeister in Leipzig erscheinen: Faust-Szenen für Pianoforte. Preis Mk. 2,50.

Nr. 1 betitelt sich „Zur Garten-Szene“ (Tempo molto rubato. Sehr erregt, gluthvoll, $^4/_4$, C-dur) Nr. 2 ist ohne Ueberschrift (Andante amoroso, $^3/_4$, As-dur). Nach 20 Takten wiederholt sich der Hauptgedanke, aber ff und leitet nach C-moll (Allegro di molto, $^3/_4$) mit der Ueberschrift „Mephistopheles“; diese Nummer schliesst mit — h. Ich glaube, auch diese Szene gehört „zur Gartenszene“. Während wir uns nämlich in Nr. 1 Faust und Gretchen vorstellen können, haben wir hier die Schmachtlocke Marthe und die Kraft, „die stets das Böse will und stets das Gute schafft“ vor uns. Nr. 3 illustrirt: „Gretchen vor der Mater dolorosa“; die Nummer beginnt mit einem choralartigen Satz (As-dur, $^4/_4$), der sich zum Schluss in C-dur wiederholt. Zwischen dem anfänglichen und dem wiederholten Choral ist ein „L'istesso tempo, con gran dolore (Cis-moll) und ein „Tempo wie früher Nr. 1“ — Andante — eingeschoben, letzteres mit nur 4 Takten. Jedenfalls gehören op. 37 und 38 von A. Winterberger zu den interessantesten Charakterstücken unserer modernen Klavier-Literatur.

Es mögen nun noch einige Werke erwähnt werden, die zwar nicht für Klavier bestimmt waren, in denen aber einzelne Stücke vorkommen, die auch für unser Instrument übertragen wurden. Da ist zunächst zu erwähnen:

Hector Berlioz (1803—1869), oeuv. 24: La damnation de Faust. Légende Dramatique en quatre parties, avec texte français et allemande. Paris, Richault & Cie. Deutsche Ausgabe bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

In dem am 6. Dezember 1846 in Paris zuerst aufgeführten grossartigen Werke befinden sich einige rein instrumentale Nummern; es sind dies 1. der der ungarischen Nationalmusik entnommene, hier wesentlich erweiterte Rákóczy-Marsch (A-moll, $^4/_4$, Allegro marcato); er bildet die 2. Szene des Ganzen und wird mit einem kurzen Rezitativ des Faust eingeleitet: „Kriegerischer Glanz durchzucket die dämmernde Weite . . . . Froh pocht zum Schlachtruf des Herz der Genossen, doch das meine bleibt kalt, selbst dem Ruhme verschlossen“. Das Trio ist in A-dur, auch der Schluss des Marsches. Arrangements desselben erschienen für Pianoforte zu 2 Händen von E. Redau (Paris, Richault & Cie), Ed. Wolff (Bote & Bock, Berlin) und Autal Zapf (Budapest, Táborszky & Parsch) zu 4 Hd. von E. Redau (Richault), Jul. Benedict (Bote & Bock) und A. Zapf (Taborszky & Parsch).

2. Das Sylphen-Ballett (2. Theil, D-dur, $^3/_8$, Allegro mouvement de Valse) und 3. Tanz der Irrlichter (3. Theil, 11. Szene, D-moll und -dur, $^4/_4$). Beide Nummern erschienen auch für Pfte. zu 2 und 4 Hd. bei Richault & Co. in Paris.

Ch. Gounod (1818—1893): Margarethe (Faust). Oper in 5 Akten. Vollständiger Klavier-Auszug mit französ. u. deutschem Text. Preis 12 Mk. netto.

Berlin u. Posen, Bote & Bock. Ihre erste Aufführung fand am 19. März 1859 im Théâtre lyrique zu Paris statt. Die Oper wird eingeleitet durch eine Introduction (Adagio molto, $^4/_4$, F-moll, -dur) von 71 Takten. Nr. 9 (Schluss des 2. Aktes) ist der berühmte Walzer und Chor (D-dur, $^3/_4$); er käme hier zwar nicht in Betracht, doch sei er eben nur erwähnt, weil sein Hauptschwerpunkt doch im instrumentalen Theile liegt und er seiner Zeit auch als Instrumental- bezw. Klavierstück die Runde durch die Welt machte, ebenso wie „Fanfare und Chor" (4. Akt, Nr. 21, B-dur, $^6/_8$). Der 5. Akt beginnt mit der „Walpurgisnacht" (Nr. 27; sie gipfelt im Bacchanale (Allegretto maestoso, B-dur, $^6/_8$ — Allegro molto vivace, D-dur, H-dur und schliesslich wieder D-dur).

Peter (von) Lindpaintner (1791—1856): Ouverture zu „Faust" (Andante maestoso, Fis-moll, $^4/_4$, später Allegro presto, $^4/_4$, Fis-moll, -dur), erschien als op. 80 in verschiedenen Ausgaben und auch bei verschiedenen Verlegern

Henri Hugo Pierson: Musik zu Goethe's Faust (Zweiter Theil). Mainz, bei Schott's Söhnen. Klavier-Auszug mit deutschem und engl. Texte. Pr. 10 fl. 48 kr.

Auf dem inneren Titelblatt befindet sich folgende „Anmerkung. Der 2. Theil des Faust von Goethe wurde zum ersten Male auf dem Stadttheater zu Hamburg nach der von Dr. Wollheim gemachten Bühneneinrichtung und mit vorliegender Musik, am 25. März 1854 aufgeführt." Die Ouverture beginnt Andante, moderato assai (B-moll, $^4/_4$), welchem ein Allegro moderato (Des-dur) folgt, an das sich wieder ein molto vivace anschliesst. Diesem folgt wieder ein Allegretto grazioso (A dur, $^4/_4$), später B-moll und piu mosso (doppio mov.); den Schluss der Ouverture bildet ein Andante con moto lusingando, (B-dur, alla breve); dasselbe wiederholt sich als Nr. 32: „Chor der Engel: Rosen, ihr blendenden").

Weiter sind aus dieser Musik zu erwähnen: Nr. 2 „Thronsaal. Kaiser und Hofstaat treten auf" (Allegro pomposo, $^4/_4$); beginnt mit A-moll (2 Takten) und dann zweimal 10 Takte (C-dur); Nr. 5: „Intermezzo", wie Nr. 2 zu 4 Hd. (As-dur, Andante molto grazioso, $^6/_8$). Als Motto sind die Worte des Astrologen vorgesetzt: „Der glühende Schlüssel rührt die Schale kaum, ein dunstiger Nebel deckt sogleich den Raum . . . . Ich glaube gar der ganze Tempel singt." Am Fusse der ersten Seite beider Klavierstimmen befindet sich die Notiz: „Diese Musik wird gespielt, theils im Orchester, theils auf der Bühne, während der Szene (am Hofe des deutschen Kaisers), in welcher Faust die Erscheinungen des Paris und der Helena heraufbeschwört." Nach 29 Takten wechselt das Tempo nach Allegro mod. ($^9/_8$, G-moll), später poco Andante ($^3/_4$). Schliesslich erfolgt: „Explosion, Finsterniss. Tumult. Faust liegt am Boden. Die Geister sind in Dunst aufgegangen." Mit dem A-dur-Akkord schliesst diese Nummer; Meph. rezitirt: „Da habt ihr's nun! mit Narren sich beladen, das kommt zuletzt dem Teufel selbst zu Schaden." Die sich daran knüpfende Nr. 6 (Allegro, $^3/_4$, D-moll) beschliesst den 1. Akt; sie besteht aus nur 12 Takten.

Den 2. Akt leitet eine längere Introduktion ein (Andante mod. assai, $^4/_4$, C-moll, -dur); auch sie ist wieder zu 4 Hd. Nr. 10 beschliesst den 2. Takt; sie ist ein Allegretto mosso (Fis-moll $^6/_8$) und für 2 Hd.

Die Introduktion zum 3. Akt ist ein Andantino con moto maestoso ($^9/_8$, B-dur) für 4 Hd. Nr. 16 ist ein Intermezzo (Allegretto pastorale, $^{12}/_8$, B-moll, Schluss: Des-dur) für 4 Hd. mit dem Motto: „Faust (zu Helena): „Gelockt auf seligem Grund zu wohnen, Du flüchtetest in's heiterste Geschick. Zur Laube wandeln sich die Thronen, arkadisch frei ist unser Glück". Nr. 17 führt als Motto: „Euphorion's Saitenspiel erklingt aus der Höhle" (Molto grazioso, $^6/_8$, D-dur). Den 4. Akt leitet eine kürzere Introduktion zu 4 Hd. ein (H-moll, Andante molto mod., $^3/_4$). Nr. 22 ist der „Kriegsmarsch des Kaiserlichen Heeres" (Alla marcia, con spirito, non troppo presto, $^4/_4$, D-moll) und Nr. 23 „Die Schlacht beginnt" (Allegro con fuoco, H-moll, $^4/_4$). Der 5. Akt wird wieder durch eine längere „Introduzione" eingeleitet (Andante pietoso, C-dur, $^4/_4$); es folgen nun zwar noch einige kleinere Instrumentalparthien, der Hauptschwerpunkt liegt jedoch in den Chören. —

Anton Fürst Radziwill (1775—1833): Kompositionen zu Goethe's „Faust". Partitur. Berlin, in Kommission bei J. Trautwein.

Ouverture zu „Faust" für Pfte Berlin, M. Schlesinger.

Die erste vollständige Aufführung des Werkes fand erst am 26. Oktober 1835 in der Singakademie in Berlin statt, also reichlich zwei Jahre nach dem Tode ihres Autors (7. April 1833). Von den 25 Nummern der gross angelegten und allgemein geschätzten Partititur interessirt uns hier die Ouverture am meisten. Sie ist „Entrata" betitelt und beginnt Largo e grave (C-moll, $^4/_4$, pp), 9 Takte, dem ein Largo e serioso (C-moll, $^3/_4$), 52 Takte, folgt, dem sich wieder ein längeres Allegro mod. (C-moll, $^4/_4$) anschliesst, wozu die Quartettfuge in C-moll von Mozart verwerthet ist (s. Köchel, Nr. 546, komponirt am 26. Juni 1788); darauf folgen nochmals 13 Takte Moto I.mo (das Largo e serioso, $^3/_4$), das mit einem Paukenwirbel schliesst, bis Faust spricht: „Flieh! Auf! Hinaus in's weite Land!" . . . .

C. Schulz (Joh. Phil. Christian, 1773—1827), Ouverture zu Faust von Klingemann (Dr. E. Aug. Fr. 1777—1831); sie beginnt mit Adagio ma non troppo (D-moll, $^4/_4$, F), der Hauptsatz ist Allegro con fuoco in derselben Takt und Tonart. Sie erschien nur für Pianoforte zu 2 und 4 Hd. bei Fr. Hofmeister in Leipzig.

Robert Schumann (1810—1856): Szenen aus Goethe's Faust für Solostimmen, Chor und Orchester. Leipzig und Berlin im Bureau de Musique von C. F. Peters.

Bereits 1844 hatte Sch. begonnen, „Faust's Verklärung zu komponiren; 1848 wurde die Komposition (der 3. Theil) fertig. Am 25. Juni 1848 wurde sie von dem von R. Sch. neugegründeten Verein für

gemischten Chor (in Dresden) in geschlossener Gesellschaft zuerst aufgeführt und machte tiefen Eindruck. 1849 wurde die 1. Abthlg. des Werkes: Szene im Garten, Gretchen vor der mater dolorosa und die Domszene, sowie die erste Nummer des 2. Theils: „Ariel. Sonnenaufgang" komponirt; 1850 das übrige des 2. Theils und 1853 die Ouvertüre. Die letztere — Langsam, feierlich, 15 Takte, D-moll, C, dann Etwas bewegter, die letzten 26 Takte D-dur — erschien für Pfte zu 2 Hd. arr. vom Komp. und zu 4 Hd. arr. von Wald. Bargiel (Peters); ausserdem erschien die 3. Abth. auch für Pfte. zu 4 Händen, arr. v. Aug. Horn (ebend.) Der Klavier-Auszug erschien im Druck zuerst im Dzbr. 1858, die Part. folgte ihr im Febr. 1859. Die erste Gesammtauff. des Werkes war unter Ferd. Hiller am 14 Januar 1862 im Gürzenichsaal zu Köln a. Rh.

Im „Lieder-Album für die Jugend" (komp. u. ersch. 1849) op. 79 ist als Nr. 27 „Lied Lynceus des Thürmers aus Goethe's Faust" (2. Theil) enthalten; das Opus erschien auch für Pianof. allein übertragen von S. Jadassohn.

Louis Spohr (1784—1859): Faust, Romantische Oper in zwey Aufzügen, componirt von Louis Spohr, im Klavierauszuge von P. Pixis. Leipzig, im Bureau de Musique von C. F. Peters. (Mit deutschem und italienischem Text.) Das Textbuch ist von J. C. Bernard, hat aber mit dem Goethe'schen „Faust" nichts als den Namen gemein; die Oper wurde anfangs September 1816 zuerst in Prag unter der Leitung C. M. v. Weber's aufgeführt. Die Ouverture beginnt Allegro vivace (C-dur, 4/4, F); ein kleiner Mittelsatz von 12 Takten (8/8, Largo e grave) beginnt in Es-dur, macht einen Halbschluss auf G und leitet nach C-moll und Tempo primo über, das die letztere Tonart bis zum Ende festhält. Erschienen ist sie in verschiedensten Bearbeitungen und Ausgaben, ebenfalls die berühmte Polonaise, die im 2. Aufzug Nr. 14 „Szene und Chor" („Lang mögen die Theueren leben" als „Pantomimischer Tanz" (Tempo di Polacca, 3/4, C-dur), der zu einem grossartigen Ensemble ausgestaltet ist, ihre Stelle hat. Auch sie erschien in den verschiedensten Bearbeitungen und Ausgaben.

Noch seien mehrere mir unbekannt gebliebene Werke erwähnt:

Charles d'Albert 1815—1886, Vater von Eugen d'Albert): Faust. Valse diabolique für Pianoforte. Hamburg (— Leipzig), Schuberth & Co.

A. M. Canthal (1804—1881), op. 121: Mephisto. Polka diabolique für Pianoforte (ebend.)

Carl Faust (1825—1892): Mephisto-Galopp für Pianoforte, Gretchen-Polka und Famulus Quadrille. Frankfurt a. O. Kressner.

Fl. Hervé (1825—1892): Ouverture-Valse zu: Le petit Faust, opéra bouffe en trois actes et quatre tableaux. Für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Paris, Heugel (Berlin, Fürstner).

W. Homann: Verwandlungsszene und Polka aus der Parodie: Faust und Margarethe. Für Pianoforte. Hamburg, Benjamin.

Ed. Horny: Gretchen am Spinnrade. Salon-Polka für Pianoforte. Trient, Selbstverlag.

Jos. Labitzki: Mephisto-Galopp. Leipzig, Schuberth & Co.

Rich. Löffler, op. 114, Nr. 4: „Gretchen am Spinnrade" für Pianoforte. Wien, C. Haslinger.

J. S. Mills, op. 17: Faust. Fantasie für Pianoforte zu 2 Händen. Leipzig, Schuberth & Co.

Joh. Resch, op. 132. Mephisto-Quadrille. Bremen, A. E. Fischer.

C. Schulz: Tanzphantasien zu Faust, von Klingemann. Für Pianoforte zu 2 und 4 Händen. Leipzig, Hofmeister.

Ignaz Xaver Ritter v. Seyfried (1776—1841): Ouverture zu dem Trauerspiel „Faust von Klingemann. Partitur für Orchester. Leipzig, Breitkopf & Härtel. Für Pianoforte zu 4 Händen von Ernst Köhler. Breslau, Weinholz. Zu 2 Händen von Egid. Werner. Prag, Marco Berra.

Joh. Strauss (Sohn), op. 101: Mephisto's Höllenrufe. Walzer. Wien, C. Haslinger.

Paul Umlauft, op. 36: Phantasiebilder nach Mottos aus Goethe's Faust für Pianoforte zu 4 Händen. Zuerst aufgeführt im Dresdener Tonkünstler-Verein am 22. Januar 1894.

Wir sind am Ziele unserer Arbeit; vielleicht war sie nicht ganz interesselos, zeigte sie doch, dass der unverwüstliche „Faust" auch auf dem Klavier Platz fand!

Odysseus' Heimkehr.

Musik-Tragödie in 1 Vorspiel und 3 Akten. Dichtung und Musik von **August Bungert**.
Erstaufführung im Berl. Königl. Opernhause am 31. März.

Dichter-Komponist! Ein stolzes Wort. Für gewöhnlich genügt schon eine Thätigkeit, um eine Künstlerindividualität ganz auszumachen. Und nun erst gar zwei. Welch ein gewaltiges Genie muss das sein, das in zwei Sätteln die hohe Schule der Kunst zugleich und gleich tüchtig reiten kann! Nun ja, Richard Wagner war ein solches Genie, wie es vielleicht nie wieder geboren werden wird. Alles wahrhaft Grosse findet naturgemäss seine Nachahmer, und als der Nibelungencyclus erschaffen war, konnte es kaum ausbleiben, dass man nach einem ähnlichen Stoffe suchte, um ihn in gleicher Weise zwiefach zu Dichtung und Musik zu verwerthen. Aber das konnte wiederum nur ein Doppelgenius. August Bungert, der bekannte Komponist diverser von Frau Lilly Lehmann eingeführter Lieder, hielt sich nun für ein solches Doppelgenie und alsbald fand er auch einen Stoff, der an sich sehr wohl

geeignet ist, einen Dramencyklus abzugeben. Es ist dies eben die „homerische Welt", jene jedem Gebildeten geläufigen Vorgänge aus der Odyssee und Ilias, deren dramatische Behandlung sich Bungert in sieben Abende zerfallend denkt. Fürwahr ein kühnes Unternehmen. Vor Allem welche Energie und Ausdauer gehören allein dazu, um die Riesenpartitur fertigzustellen. Wie viele Tage und Nächte seines Lebens muss da der Komponist für seine künstlerische Aufgabe verwenden! Nun haben wir „Odysseus' Heimkehr" kürzlich hier gehört, und zwar mit grösster Aufmerksamkeit gehört, da von den früheren Aufführungen in Dresden und Hamburg theilweise sehr günstige Besprechungen eingelaufen waren. Und nun die Enttäuschung! Mit seltener Einmüthigkeit hat fast die gesammte Presse Berlins das Werk abgelehnt und die vielen Schwächen desselben nach jeder Richtung hin blosgelegt. Es zeigte sich bei der Aufführung, dass weder der Text noch die Musik die hochgespannten Erwartungen befriedigen konnten. Der Text, weil er nicht dem Geiste eines echten Dichters entsprungen ist, die Musik, weil Bungert, was vorauszusehen war, eben kein Dramatiker ist. Um die textliche Grundlage sicher zu gestalten, dazu gehörte ein erfahrener Bühnenroutinier, der genau alle dramatischen Wirkungen kennt. Nun findet sich aber gerade bei Bungert's Darstellung ein so merkwürdiges Ungeschick für den Aufbau scenisch wirkungsvoller Begebenheiten, dass es füglich besser gewesen wäre, er hätte diesen Theil der Arbeit einem andern, gewandten Bühnendichter überlassen. Unwahrscheinlichkeiten, die hier aufzuzählen zu weit führen würde, wechseln ab mit ganz unmotivirten Längen. So ist z. B. die letzte Scene des Dramas, die Hinaustreibung der um Penelope schmarotzenden Freiergesellschaft infolge der langausgesponnenen Handlung, die sich um das „Spannen des Bogens" dreht, zu einer fast unerträglichen geworden, so dass man dem Autor nur in seinem eigenen Interesse dicke Striche in der Partitur empfehlen kann. Die Textsprache ist nicht stilrein; sie wimmelt von allerhand Anachronismen, die einem allgemein Gebildeten gar nicht passiren können; öfters schleicht sich auch eine unfreiwillig komische prosaische Wendung ein.

Nun zur Hauptsache, zur Musik. Bungert steht — und dies nimmt ihm niemand übel — auf dem Boden des Wagnerismus. Wenn er nun diese Richtung konsequent durchgeführt hätte, ohne sie weiter zu bilden, so hätte man ihm zwar wenig Originalität nachsagen müssen, aber er hätte wenigstens sich einen reinen Stil bewahrt. Statt dessen verschmäht es Bungert durchaus nicht, recht starke Anleihen bei Meyerbeer, namentlich was die Konstruktion eines hohlen nichtssagenden Pathos anlangt, und leider auch bei Nessler zu machen, so dass sich seine Musik öfters auf einem ziemlich niedrigen Niveau bewegt. Diese unbegreifliche Stillosigkeit und dieser Mangel an Selbstkritik ist vornehmlich geeignet, die Qualifikation Bungert's zu einem Musikdrama stark in Zweifel zu ziehen. Da, wo sich kleinere Liedansätze und Chöre in „echter Liedertafelweis" vorfinden, ist Bungert's ureigentliches Element, hier leistet er wirklich relativ Gutes Eine erstaunliche Unsicherheit beweist der Autor auffallenderweise in der Instrumentirung seines Werkes. Obgleich das grosse hochmoderne Orchester mit Englisch-Horn, Bassklarinette, Harfe, drei Posaunen, Basstuba, sämmtlichem (!) Schlagzeug verwandt ist, klingt es selten so, wie es sich der Komponist gedacht. Entweder ist der Klang des Orchesters ganz indifferent bezw. schablonenmässig, oder durch ungeschickten Satz der Blechinstrumente roh. Trotzalledem gefiel dem Premièrenpublikum das Werk recht gut, denn Bungert wurde zwar nicht dreissig Mal wie wo anders, sondern etwa drei bis vier Mal nach den einzelnen Akten gerufen, Dank den zahlreichen Bungertianern, die sich im Zuhörerraum befanden. Es handelt sich somit um einen rein äusserlichen Erfolg, der vor Allem der ohne Zweifel grossartigen Darstellung zu danken ist. Herr Hoffmann als Odysseus, Frau Götze als Penelope, sowie Frl Reinl (Athene), Frl. Rothauser (in der männlichen (!) Rolle des Telemachos), die Herren Sylva (Antinoos), Philipp (Hyperion), Mödlinger (Eumäos) gaben ihr Bestes, nur der Chor stand nicht auf der alten Höhe. Die Ausstattung war eine sehr würdige.

Wenn ich zum Schlusse dem Komponisten rathen darf, so möge er sich vor seinen allzu eifrigen Freunden schützen, die in massloser Arroganz für ihn plaidiren und dadurch der Sache selbst schaden. Sie haben es sogar für richtig gehalten, ohne jeden Schein der Begründung in Berliner Blättern ganz unglaubliche Verdächtigungen auszustreuen, die einer energischen Zurückweisung bedürfen.

Dr. Paul Ertel.

Musikaufführungen.

Mit Riesenschritten nähert sich die winterliche Konzertzeit nunmehr ihrem Ende. Die Konservatoriumsaufführungen — und deren giebt es vor Beginn eines neuen Halbjahres in Berlin nicht gerade wenige — haben aufgehört, und es begann die Zeit der angekündigten, aber wieder bis nach Ostern verschobenen Konzerte. Und so werden wir denn noch einige Ausläufer des letzten Musiktreibens in Bälde kennen lernen, bis es vom 20. April ab, wo auch die populären Philharmonischen Konzerte ihr Ende erreichen, vorläufig ganz still wird in Frau Musika's Hallen, eine für den Berliner Musikkritiker sehr erwünschte Ruhe, die nur noch vielleicht durch ein neues Opernwerk — man spricht von einer Aufführung von Geza Zichy's „Alár" im Kgl. Opernhause — unterbrochen wird. Einige Zeit später beginnen dann die Sommeropernvorstellungen im Neuen Kgl. Opern-Theater (ehemals Kroll) und im Theater des

Westens (Dir. Morwitz). — Die Konzerte der **Kgl. Kapelle** schlossen am 9. April ihre Dekade wie üblich mit einer vollständigen Aufführung der „Neunten“ ab. Daneben gab es noch Schuberts „Unvollendete“ und Cherubini's Anacreon-Ouvertüre, mithin nichts Neues unter der Sonne. Zu Gunsten des Pensionsfonds des Philharmonischen Orchesters stellte sich in bereitwilligster Weise am 4. April kein Geringerer als Arthur Nikisch an die Spitze der berühmten Kapelle und führte dieselbe mit der glänzenden Ausführung der Sinfonie pathétique von Tschaikowski zu grossen Triumpfen. Nach dem fascinirenden III. Satze musste sich das Orchester erheben, um für den grossen Beifall, der ihm zu Theil wurde, zu danken. Da auch Frau Teresa Carenno (Klavierkonzert von Grieg) und Dr. Wüllner (Lieder) mitwirkten, so war das Konzert ausserordentlich gut besucht. Aber auch die populären Konzerte der Philharmoniker haben sich unter Rebicek's vortrefflicher Leitung ganz unzweifelhaft einen immer grösseren Stamm von Besuchern geschaffen; häufig ist nicht ein Platz in der etwa 2500 Personen fassenden Philharmonie mehr zu haben. In einem der letzten Konzerte wirkte mit recht gutem Erfolge die Pianistin Lina Coën aus Paris mit. Sie spielte unter Anderem Schumanns Klavierkonzert mit technischer Sicherheit, feiner Auffassung und Poesie. In einem anderen Konzerte stellte Herr Philipp Scharwenka eine amerikanische Kompositionsschülerin Frl. Helen Crane vor, deren Orchestersuite als Opus I entschieden günstige Hoffnungen erweckt. Allerdings scheint die Dame noch gar sehr von ihrem ausgezeichneten Lehrer abhängig zu sein, der sicherlich an dem Werke einen guten Antheil haben wird. An demselben Abend wurde übrigens des Unterzeichneten symphon. Dichtung „Maria Stuart“ — vom Orchester glänzend gespielt — wiederholt. Eine zweite Komponistin, ebenfalls Amerikanerin, debütirte am 30. März in der Singakademie. Frl. Marguerite Melville hat gewiss Talent, aber ich schöpfte aus ihren Arbeiten nicht die Ueberzeugung, dass die Dame einmal zu Grossem berufen ist. Dagegen spielt sie recht schön Klavier, besonders subtilere Sachen, wie z. B. Schumanns: „Traumeswirren“. Von den grösseren Pianisten verabschiedete sich für diese Saison der excentrische **Wladimir von Pachmann** in der Singakademie am 1. April. Herr Pachmann soll sich neuerdings über die Kritiker sehr abfällig äussern; ich meine, dass er dies wirklich nicht nöthig hat, da sie ihn immer sehr gut behandelt haben trotz seiner Extravaganzen, die wieder in seinem letzten Konzert in der Form von allerlei Privatunterhaltungen mit dem Publikum in die Erscheinung traten. Inzwischen haben auch **Eugen Gura** und **von Zur-Mühlen** ihre Stammliederabende beendet; letzterer brachte noch als bemerkenswerthe Neuheit drei gut gearbeitete Lieder von Wilhelm Berger heraus, von denen eins wiederholt werden musste. Das **Böhmische Streichquartett** hielt wie immer mit grossem Erfolge seine letzte dieswinterliche Soirée (die vierte) in der Singakademie am 5. April ab. — Der 2. April vermittelte mir die Bekanntschaft mit einer neuen Komponisten-Vereinigung, die sich den etwas sonderbaren Titel **„Fafnerbund“** zugelegt hat. Zur Zeit scheint sie nur aus drei Autoren Namens Kämpf, Francke und Jaffé zu bestehen, und das Philharmonische Orchester unter Rebicek war dazu verurtheilt, diese Trias in die Oeffentlichkeit einzuführen. Nur die beiden erstgenannten besitzen Spuren von Talent, am meisten wohl Kämpf, der trotz seiner grossen Jugend schon sehr Beachtenswerthes in einer Suite „Hiawatha“ geleistet hat. Herr Jaffé dagegen, vermuthlich der Anstifter des Bundes, hat nicht die geringste Berechtigung, sich öffentlich zu produziren. Aber der alte Herr hat eben eine grosse Schwäche, er leidet, um uns drastisch auszudrücken, an der sog. Komponirpuschel und bildet sich ein, ein grosses Talent zu sein. Dies ist aber leider nicht im geringsten der Fall, wie sich aus der — übrigens von einem anderen recht ungeschickt instrumentirten — Suite „Künstlerleben“ ergiebt. Zum Verwundern aller Kenner fühlt sich indessen Herr Jaffé nicht als der Dilettant, der er eben ist, sondern als Künstler, und dieser Umstand trägt ihm nur zu leicht als Kritik die Bemerkung einer masslosen Selbstüberschätzung ein. — Am 3. April hörte ich in einer Privatsoiree eine einaktige Oper „Mandanika“ von **Gustav Lazarus**, vorgetragen vom Komponisten selbst am Klavier und von einer Reihe Damen und Herren aus der Gesangsschule des Herrn Prof. Benno Stolzenberg. Soweit man nun aus einer so unvollkommenen Aufführung einen Gesammteindruck gewinnen kann, muss derselbe als ein sehr erfreulicher bezeichnet werden. Das Werk, dessen Stoff von Julius Freund herrührt und eine indische Handlung zum Gegenstande hat, steckt voller Melodien, die sehr wohl auf das Publikum eine Anziehungskraft ausüben dürften. Ein a capella-Chor ist, obgleich nicht originell, von grosser Schönheit. Dagegen scheint mir der in der Oper vorkommende „Bajaderentanz“ doch zu elfenmässig komponirt. Wir wünschen dem Autor eine recht baldige Aufführung. —

Dr. Paul Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Das von der in Berlin erscheinenden Tageszeitung „Deutsche Warte“ im Dezember v. J. veröffentlichte Preisausschreiben für die beste volksthümliche Komposition des Liedes von Rich. Deye „Flagge heraus“ hat in allen deutschsprechenden Gauen regen Widerhall gefunden, denn über 500 Komponisten haben sich, wie uns mitgetheilt wird, an der Preisbewerbung betheiligt. Die Preisrichter haben ihres Amtes gewaltet und aus der Fülle des zum grössten Theil sehr guten Materials zwei Kompositionen ausgewählt, welche den gestellten Ansprüchen am meisten genügen. Die beiden preisgekrönten Komponisten, die sich in den ausgesetzten Preis theilen, sind Prof. Rob. Schwalm, Königl.

Musikdirektor in Königsberg i. Pr., und Conrad Gretscher in Fraulautern a. Saar. Die preisgekrönten Kompositionen werden in der „Deutschen Warte“ zum Abdruck gelangen.

— Der Kgl. Musikdirektor Hr. Reinbrecht, Organist an der Nicolaikirche zu Hamburg, geht als Universitätsmusikdirektor nach Greifswald.

— Herr Kirchenmusikdirektor Theodor Schneider in Chemnitz erhielt den Professor-Titel.

— In der soeben erschienenen 10. Nummer der Wochenschrift „Die Wage“ schreibt Johann Strauss einen Preis von 4000 Kronen für das beste Ballet-Textbuch aus. Das Ballet, das in der Wiener k. k. Hofoper zur ersten Aufführung gelangen wird, soll eine Spieldauer von 1¾ Stunden nicht überschreiten. Choreographische Ausführung wird nicht verlangt, wohl aber ein genaues Scenarium. Als Preisrichter fungiren die Herren Excell. Nicolaus Dumba, Hofrath Prof. Dr. Eduard Hanslick, Direktor Gustav Mahler, Johann Strauss, Dr. Rudolf Lothar. Einsendungen sind mit dem Vermerk „Zur Balletpreiskonkurrenz“ bis spätestens 1. Mai 1898 an die Redaktion der „Wage“ (Wien, IV., Heugasse 18) zu richten. Die Entscheidung erfolgt am 1. August 1898.

— Das Kuratorium des Felix Mendelssohn-Bartholdy-Staats Stipendiums für Musiker erlässt folgende Bekanntmachung: Am 1. Okfober d. J. kommen zwei Stipendien der Felix Mendelssohn-Bartholdy'schen Stiftnng für befähigte und strebsame Musiker zur Vertheilung. Jedes derselben beträgt 1500 Mk. Das eine ist für Komponisten, das andere für ausübende Tonkünstler bestimmt. Die Verleihung erfolgt an Schüler der in Deutschland vom Staat subventionirten musikalischen Ausbildungs - Institute ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Nationalität. Bewerbungsfähig ist nur Derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr Studien an einem der genannten Institute gemacht hat. Ausnahmsweise können preussische Staatsangehörige, ohne dass sie diese Bedingungen erfüllen, ein Stipendium empfangen, wenn das Kuratorium für die Verwaltung der Stipendien auf Grund eigener Prüfung ihrer Befähigung sie dazu füe qualifizirt erachtet. Die Stipendien werden zur Fortbildung auf einem der betreffenden, vom Staat subventionirten Institute ertheilt, das Kuratorium ist aber berechtigt, hervorragend begabten Bewerbern nach Vollendung ihrer Studien auf dem Institut ein Stipendium für Jahresfrist zu weiterer Ausbildung (auf Reisen, durch Besuch auswärtiger Institute etc.) zu verleihen. Sämmtliche Bewerbungen nebst den Nachweisen über die Erfüllung der obengedachten Bedingungen und einem kurzen, selbstgeschriebenen Lebenslauf, in welchem besonders der Studiengang hervorgehoben wird, sind nebst einer Bescheinigung der Reife zur Konkurrenz durch den bisherigen Lehrer oder dem Abgangszeugniss von der zuletzt besuchten Anstalt bis zum 1. Juli d. J. an das Kuratorium — Berlin W., Potsdamer Strasse 120 — einzureichen. Den Bewerbungen um das Stipendium für Komponisten sind eigene Kompositionen nach freier Wahl, unter eidesstattlicher Versicherung, dass die Arbeit ohne fremde Beihilfe ausgeführt worden ist, beizufügen. Die Verleihung des Stipendiums für ausübende Tonkünstler erfolgt auf Grund einer am 30. September d. J. in Berlin durch das Kuratorium abzuhaltenden Prüfung. Berlin, den 1. April 1898. Der Vorsitzende des Kuratoriums. Joachim.

— Anton Seidl, der bekannte Wagnerdirigent, ist, einem Telegramm aus Newyork zufolge, an einer Blutvergiftung, die er sich durch Fischgenuss zugezogen hatte, gestorben. Ein reichbegabter Künstler ist mit ihm dahingegangen. Die erste Aufführung der Wagnerschen Tetralogie: „Die Nibelungen“ hat bekanntlich im Jahre 1881 unter Anton Seidls Direktion im Berliner Victoria-Theater stattgefunden und hierdurch zum ersten Mal seinen Namen in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Auch die Reisen des unter Angelo Neumanns Leitung gebildeten Richard Wagner-Theaters, die sich bis nach Russland erstreckten, fanden unter Seidls künstlerischer Direktion statt. Schon damals verhandelte die Berliner General-Intendantur mit Seidl, um diesen an das Opernhaus zu fesseln. Die Verhandlungen zerschlugen sich jedoch, und Seidl folgte einem Rufe nach Amerika, wo er grosse Konzert- und Opern-Unternehmungen mit glänzendem Erfolge leitete. Als letzthin die Weingartner-Krisis an unserem Opernhause wieder akut zu werden drohte, wandte man sich abermals an Seidl, und diesmal schienen die Verhandlungen einen besseren Erfolg zu versprechen; bis schliesslich doch noch eine Verständigung mit Weingartner erfolgte. Gleichwohl war zu erwarten, dass über kurz oder lang Seidls grosse musikalische Kraft und seine reichen Erfahrungen, namentlich auf dem Gebiete der modernen Musik wieder einer deutschen Bühne zugeführt werden würden. Leider sind diese Erwartungen durch seinen im besten Mannesalter unter so tragischen Umständen erfolgten Tod jäh zerstört worden.

— Die 3 musikhistorischen Vorträge, welche Fräulein Anna Morsch zu einem wohlthätigen Zweck in der Aula der Charlottenschule veranstaltete, fanden am Donnerstag den 24. März ihren Abschluss. Welche Anziehungskraft sich die Vorträge von Fräul. Morsch bereits erobert, beweist erstens, dass eine ganze Schaar unserer ersten Künstlerinnen sich ihr bereitwilligst zu den musikalischen Erläuterungen zur Verfügung gestellt, zweitens der bis zum letzten Platz von unserem vornehmsten Publikum gefüllte Saal. Frl. Morsch sprach diesmal über die drei Romantiker: Schumann, Chopin und Liszt. Die schon früher oft anerkannte Eigenart der Vortragenden trat auch diesmal wieder in helles Licht: Die edle Form, die warme Begeisterung und Gemüthstiefe, mit der sie ihren Stoff erfasst, die geistvolle und fesselnde Darstellung, das Zusammenfügen der interessantesten Daten aus dem reichen Künstlerleben, die sie zu einem einheitlichen Bilde zu gestalten weiss, dazu die zahlreichen in ihre Vorträge bei Besprechung der Meisterwerke eingefügten musikalischen Erläuterungen — alles wirkte zusammen, das Interesse der Zuhörer rege zu halten und ein lebensvolles Charaktergemälde der Künstler und ihres Schaffens zu entrollen.

Der Schumann-Abend brachte an Klaviervorträgen die Papillons von der Pianistin Frl. O Lichterfeld charakteristisch gespielt, sowie die Variationen für 2 Klaviere von Frls. E. und H. Persius, eine Reihe von Liedern von Frl. Käthe Freudenfeld so künstlerisch fein vorgetragen, dass das letzte stürmisch da capo begehrt wurde, das Quintett und 3 Frauenchöre aus seinen Oratorien vom Damenchor der Vortragenden ausgeführt.

Frl. Olga Schönwald erwies sich am Chopin-Abend durch die Wiedergabe einer Reihe von Klavierwerken als eine feinfühlige Pianistin. Besonders interessant war der Vortrag zweier Sätze aus Chopin's fast ganz unbekanntem Klaviertrio, bei dem Frl. Schönwald von den Damen Frls. Thomas und Schadewaldt in künstlerischer Weise unterstützt wurde. Frl. Luise Behrends trug mit sympathischer Auffassung 4 der kleinen poetischen Lieder Chopin's vor; ausserdem wurde das Rondo für zwei Klaviere von den beiden Frls. Persius, Schülerinnen von Frl. Morsch, fein und sinnig ausgeführt, es gab uns zugleich Gelegenheit, Frl. Morsch als vorzügliche Lehrerin kennen zu lernen.

An den musikalischen Vorträgen des Liszt-Abend betheiligte sich als Pianistin Fräulein Emma Koch, die in wahrhaft künstlerischer Weise den Liebestraum No. 3, die Konzert-Etude F-moll und die Don Juan-Fantasie spielte und mit letzterer einen dreimaligen begeisterten Hervorruf erzielte. Der sich schon am ersten Abend rühmlichst eingeführte Damenchor, unter Leitung ihrer Dirigentin Frl. M. Wolff, brachte in wohlgelungener Weise den Begrüssungschor aus der „Heiligen Elisabeth" und den 137. Psalm; letzterer ein selten gehörtes Werk, das sich durch das wunderbare mystische Klangkolorit der Begleitung: Violine, Harfe, Harmonium und Klavier auszeichnet, dem sich ein Sopransolo und Frauenchor zugesellt. Das Sopransolo hatte Frl. Helene Oberbeck übernommen und führte es in tiefergreifender, den dichterischen Inhalt des Textes erschöpfender Weise aus; ebenso vorzüglich sang sie drei Lieder und musste auf stürmisches Verlangen ein viertes zugeben Die zahlreichen Ovationen und Blumenspenden, die Frl. Morsch dargebracht wurden, bezeugten das lebhafte Interesse ihres Auditoriums.

— Shakespeare's Komödie ist in der Bearbeitung von Louis Deffès, Direktor des Konservatoriums zu Toulouse, unter dem Titel „Jessica" als vieraktige Oper gegeben worden und hat, wie gemeldet wird, eine glänzende Aufnahme gefunden. Inwieweit der Lokalpatriotismus bei Beurtheilung der Partitur, der Tiefe der Empfindung und orchestrale Schönheiten nachgerühmt werden, eine Rolle spielt, entzieht sich vorläufig der Beurtheilung. Thatsache ist, dass das begeisterte Publikum nach Schluss der Vorstellung den Komponisten mit Beifall und Lorbeeren überschüttete und „auf allgemeines Verlangen" der Chor die „Toulousaine" anstimmen musste, jenen Sang, der den Ruhm der Gascogne feiert und den der Komponist der „Jessica" vor mehr als 50 Jahren verfasste.

Bremen. G. Kulenkampff's Oper „Die Braut von Cypern" fand bei der Aufführung im hiesigen Stadttheater am 1. April eine sehr beifällige Aufnahme. Die Aufführung war vorzüglich. Am meisten sprach der zweite Akt an. Am Schlusse wurde ausser den Darstellern auch der anwesende Komponist mehrere Male hervorgerufen.

Dresden. In der Schlussfeier des Kgl. Konservatoriums wurden folgende Reifezeugnisse zugesprochen.

1.) für die Selbstständigkeit als Komponist: Ehrenberg, Feigerl, Lederer, Mehner, 2.) für das Dirigentenamt: Hachenberger, 3.) für Unterrichtserteilung in Musiktheorie: Biehle, in Klavier: Mehner, Feigerl, die Damen Reye, Schubert, Weise, Finger, Wander, in Gesang: Frls. Klatz, Mittenmeier, Koch, 4.) für die Selbstständigkeit als Pianist: Frls. Kien, Wander, für die Konzertthätigkeit als Pianist: Frls. Johannides, Irmischer, 5.) für das Organistenamt und die Konzertthätigkeit: Neumann, für die Konzertthätigkeit als Organist: Köhler, 6.) für Solo- und Orchesterspiel: Violinist Warwas, Klarinettist Neumann, für Orchesterspiel: Violinist Lederer, Kontrabassist Keyl, Hornist Tietze, Trompeter Hachenberger, Posaunist Pietschmann, 7.) für den Konzertgesang: Frls. Bock, von Kanitz; für die Selbstständigkeit als Sänger: Frls. Klotz, Seifert, Schmidt, Kretzschmar; für Konzert- und Operngesang: Fricke, 8.) für das Schauspiel: Roman, Frls. Bock, Knöfel.

Auszeichnungen erhielten: 1.) Preiszeugnisse, die höchste Auszeichnung der Anstalt: Warwas (Klasse Rappoldi), Frls Johannides, Irmischer (Klasse Frau Rappoldi-Kahrer), Frl. Bock (Klasse Frl. Sievert und Starcke), 2.) Oeffentliche Belobigungen: Feigerl, Fricke, Hachenberger, Krüger, Lederer, C. Lehmann, Mehner, J. Neumann, Saarilathi, R. Schmidt, M Schildbach, Tietze, die Damen Baly, Hartmann, Gräfin Kanitz, Knöfel, Koch, Kretzschmar, Phillips, Samuelson, Th. Schmidt, Wander, E. Wünsche; 3.) den Koburg-Gotha-Preis: M. Schildbach; 4.) die Zinsen der Kloss-Stiftung: R. Schmidt.

Köln. Im Kölner Stadttheater sind vor kurzem zum ersten Male beide Theile von Berlioz' „Trojanern" gegeben worden. Sowohl der „Fall Trojas" wie die „Trojaner in Karthago" fanden bei glänzender Aufführung durchschlagenden Erfolg. Die Hauptdarsteller, Kapellmeister Kleffel und Oberregisseur Alois Hofmann wurden unzählige Male hervorgerufen.

München. Die dritte der mit dem Luitpoldpreise gekrönten Opern, das dreiaktige Tonschauspiel „Der tolle Eberstein" von Arthur Könnemann, wurde vor kurzem hier aufgeführt. Seit den unvergesslichen Proben zum „Tristan", der seiner Schwierigkeit wegen vor 30 Jahren es beinahe zu einer Theaterrevolution kommen liess, hatte unser Orchester keine solche Arbeit mehr zu bewältigen — wie es der Intendant in Gegenwart des Komponisten vielleicht nicht ohne absichtliche Ironie in einer Dankrede an das Orchester vor der Hauptprobe betonte. Es ist nur der kleine Unterschied, dass der Tristan die Mühe etwas besser gelohnt hat, als

„der tolle Könnemann", der längstens nach der vierten Anstands-Aufführung auf Nimmerwiedersehn verschwinden wird. Der natürlich selbstgedichtete Text ist eine dramatische Ausbeute der Ballade „Graf Eberstein" Uhlands im allitterirenden Nibelungenstil, die Musik ist schlechtverstandener Wagner, im ersten und dritten Akt bodenlos öde und lärmend, im zweiten etwas besser, durchaus aber mit völliger Missachtung der Singstimmen geschrieben, die bei dem unaufhörlichen Tongewoge des mit Blechgepränge arbeitenden Orchesters selten verstanden werden können. Die Oper fiel unter dem üblichen Beifall durch, der den Komponisten berechtigt, vier Wochen lang an den sogenannten „durchschlagenden Erfolg" seines Werkes zu glauben.

Wien. Ein Mittelding zwischen Oratorium und Passionsspiel, ein geistliches Spiel „Veronika" von Richard v. Kralik, wurde im kleinen Musikvereinssaale von der Ambrosius-Gesellschaft aufgeführt. Eine Reihe von Chören wird durch einen Text in gebundener Rede zu einem Ganzen vereinigt. Dr. v. Kralik zeigt sich da abermals in seiner Doppelnatur als Dichter und Komponist, gleich wirksam nach der poetischen wie nach der musikalischen Seite. Zum ersten Male, schreibt die „N. Fr. Pr.", haben wir gestern Hexameter singen gehört und wir gestehen, dass sie gar nicht übel klangen. Den verbindenden Text sprach Frau Maja v. Kralik als Veronika mit feinem Verständniss und Feuer, die Chöre und die eingeflochtenen Soli wurden gut ausgeführt und so erwärmte sich das Publikum trotz der unheimlichen Kühle, welche im Saale herrschte, zu lebhaftem Beifall.

Bücher und Musikalien.

Barjansky, Sonate No. 2, op. 11. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Ein ernstes, fesselndes Werk. Tiefe, wahrhaft schmerzdurchzitterte Empfindung („dem Andenken meiner Eltern gewidmet"), natürliche, blühende Melodik, selten (im letzten Satz) etwas an das Triviale streifend, interessante, moderne Harmonik ohne Extravaganzen, klare und knappe Form. An dieser ist allerdings zu bedauern, dass manches mehr skizzenhaft angedeutet ist, namentlich wünschte man im Schlusssatz eine breitere Ausspinnung des choralartigen Themas, welches so hübsch poetisch wirkt. Der beste Satz ist der erste mit seiner ergreifenden Klage, fast noch origineller der zweite, in welchem sich eine wehmüthig verschleierte Erinnerung an die frohen Spiele der Kindheit mit ganz eigenem Reiz ausspricht. Der Klaviersatz ist fein, enthält schöne Klangwirkungen, dabei sehr bequem gehalten. „Klavierpassagen" litt der poetische Inhalt nicht.

W. F. Bach. Konzert für die Orgel, bearbeitet für Klavier von A. Stradal. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Dieses Stück verdiente eine Bearbeitung für Klavier. Stradal hat es sich aber, meiner Meinung nach, leicht gemacht. Seine Bearbeitung macht einen etwas „überstürzten" Eindruck. Sie ist „frei", aber die Verdoppelungen, selbst die der Pedalstimme, sind ohne künstlerische Absicht, gleichsam zufällig angewandt, die „Registrirung" lässt es an Kontrasten fehlen, sowie an dem Sparen aller Mittel zu einer grossen Steigerung zum Schluss des Stückes, auch von dem Springen wird zu oft Gebrauch gemacht. Die eingefügte Cadenz, gegen welche prinzipiell kein Einwand zu erheben wäre, ist aber wegen ihrer Oede (vom unorgel- und unklaviermässigen Tremolo abgesehen) und wegen ihrer ungeschickten Einführung nicht zu billigen. Die freie Uebertragung der Stelle auf S. 14, System 3 ff. scheint mir ganz und gar unglücklich, da sie ganz unorgelmässig und ihre Wirkung die der Leere ist. Unglücklich ist auch im Largo die Vertheilung der Achtelbegleitung bei der Wiederholung des Thema's, wo sie unzweideutigen Walzerrythmus zur Schau trägt. Eine höchst peinliche Oktavenparallelle zwischen Cantilene und Bass befindet sich in eben diesem Satze S 10, letzter Takt. Wenn dies kein Druckfehler ist, so beweist es die Flüchtigkeit der Arbeit. Viele zweistimmigen Stellen hätten mit Vortheil ausgefüllt werden können. Kurz, Busoni's ebenso geniale wie tief durchdachte Bearbeitungen Bach'scher Orgelwerke haben uns verwöhnt und so ist es unser Wunsch, dass er einmal dieses schöne Konzert bearbeitete.

Ernst Ludwig. 24 Klavierstudien zur Förderung der Gewandtheit und Ausdrucksfähigkeit der linken Hand. (Alex Rosé, Wien).

Ein ganz ausgezeichnetes, höchst bildendes Studienwerk. Wenn auch die Erfindungskraft in melodischer Beziehung nicht gerade gross ist, so ist sie es in technischer desto mehr und bietet darin eine Fülle des Stoffs zum Studium, die dieses Werk über Czerny's „Schule der linken Hand" setzt. Diese Studien sind nicht ganz so schwer wie die Czerny'schen, enthalten aber solche der linken Hand eigenthümlichen Figuren in viel grösserer Vollständigkeit und führen diese systematisch, folglich höchst fördernd, durch.

Hans Vigneau. Streichquartett, op. 1 (H. vom Ende, Köln).

Dieses Werk fesselt weder durch seine Gedanken noch durch seine Factur. Der Satz ist sehr correkt.

Hamerik. Symphonie Spirituelle Nr. 6, für Streichorchester. (Breitkopf & Härtel, Leipzig.)

Eine gewisse Frische ist in einigen Parthien zu spüren, wie aber der Schlussgalopp à la Cavalleria rusticana in diese „Symphonie" hineingerieth, ist mir räthselhaft. Tiefe der Empfindung ist wenig, selbst im Andante, auch Poesie, Stimmung vermisse ich. Mit der Chromatik wird Missbrauch getrieben. Kurz, wo mag das „Spiritnelle" dieser Symphonie stecken? Ach so, im Galopp.

L. Schytte. Sechs brillante Uebungsstücke, op. 99 (Schott's Söhne, Mainz).

Diese technisch gut durchgeführten Stückchen, auf der Schwierigkeitsstufe etwa der „Schule der Geläufigkeit“ Czerny's, haben auch die Trivialität der Erfindung mit Czerny gemein.

José Vianna da Motta.

Henssge, Noten und Tastencommentator. (Crimmitschau, Selbstverlag des Verfassers.)

Unter diesem Titel präsentiren sich uns 8 kleine, schmale und längliche Täfelchen, auf welchen die sämmtlichen Noten, die auf unsern Klavieren gespielt werden können, ihrer Figur nach und mit Bezeichnung ihrer Namen dargestellt sind. Diese Täfelchen sollen hinter den Tasten aufgestellt werden derart, dass eine jede hinter diejenige kommt, deren Notenzeichen sie darstellt. Der Raum, der einer jeden Note zugetheilt ist, deckt sich vollständig mit dem, welchen die betreffende Taste einnimmt. Sieht man also eine Note, so sucht man sich dieselbe auf einem der Täfelchen und hat die dafür bestimmte Taste, so dass z. B. auch ein Sänger, der nicht Klavier spielt, sich, wenn auch mühsam, doch die Melodie, welche er singen soll, zusammensuchen und anschlagen kann. Die Rückseite der Täfelchen ist mit allgemeinen, den Notenwerth, die Namen der verschiedenen Oktaven etc. betreffenden Bemerkungen bedruckt. Die Notenwerthe sind in unzutreffender Weise bezeichnet: Die ganze Note gilt 4 Sekunden, die Halbe- 2, die Viertel- 1 etc. Da die Tempi der Stücke doch verschieden sind, so durfte auch die Zeitdauer der Noten nicht an diese Angaben gebunden sein. Welchen Zweck haben die Täfelchen? Den Notensatz, dem Anfänger das Auffinden der Noten auf der Klaviatur zu erleichtern. Es ist wahr, man findet bei Schülern leicht eine Unsicherheit in dieser Beziehung und dieser Unsicherheit kann der Tasten-Commentator abhelfen, wenngleich auf etwas mühsame und Zeit kostende Weise. Wenn dem Schüler gleich von vornherein der Stand der eben erlernten Note auf dem Klaviere fest eingeprägt wird und ihm dieser Stand an Aeusserlichkeiten zum leichteren Behalten klar gemacht wird, z. B. das eingestrichene e auf der ersten Linie des Violinschlüssels über dem Schlosse des Instruments, und so stufenweis weiter, so ist eine Unsicherheit kaum zu befürchten, besonders wenn fleissiges Repetiren für fortgesetztes Daran-Denken sorgt. Der Tastenkommentator erleichtert das Auffinden der Tasten, aber er befördert ein mechanisches, gedankenloses Noten-Tastensuchen und dürfte nach der Entfernuug die Unsicherheit nicht fortgeschafft, sondern vielleicht vermehrt haben. Direkt schädlich dürfte er für das Aufsuchen der Tonleitern wirken. Wenn man die Täfelchen nämlich verschiebt, so, dass z. B. die Note c auf der Tafel hinter die Tafel d zu stehen kommt, so spielt der Schüler ohne zu denken die D-dur Tonleiter, wenn er die Tasten anschlägt welche direkt vor den Noten der Tafel stehen und auf dieser die C-dur Tonleiter bezeichnen. Der Verfasser will dem Schüler durch dieses mechanische Verfahren deutlich machen, dass eine Dur-Tonleiter wie die andre gebildet ist. Ich meine, um das zu merken bedarf es keines grossen Beweises und keiner grossen Geistesanstrengung. Wichtiger für mich scheint es, dass der Schüler den Bau der Tonleiter lernt und und sie dann selbständig bildet, das ist Geistesarbeit, das andre ist mechanisches Verfahren und je mehr diese erstere aus dem Unterrichte verbannt und das letztere eingeführt wird, dest weniger nutzbringend ist die Unterweisung. Jede Hilfe und Erleichterung, die dem Schüler gebracht werden kann, ist mit Freude zu begrüssen, je mehr sie aber das Denken beschränkt und dem todten Mechanismus das Wort redet, je mehr ist sie zu verwerfen. Die Arbeit des Verfassers ist von der besten Absicht diktirt und mag dem Dilettanten und Autodidakten Nutzen erweisen, dem Lehrer sie empfehlen und sie in das Repertoir des Unterrichtsmaterials einzureihen und sie als Lehrmittel zu bezeichnen, dazu kann Referent sich nicht verstehen. Je mehr die Geistesthätigkeit im Unterrichte in Anspruch genommen werden kann, und je engere Grenzen dem geisttödtenden Mechanismus gezogen werden, desto vortheilhafter ist es für die ganze Entwickelung des Schülers.

A. Naubert.

Anregung und Unterhaltung.

— Ueber die Beziehungen Beethoven's zur Baronin Dorothea von Ertmann veröffentlicht der Grazer Rechtsanwalt Dr. Moritz von Kaiserfeld, dessen Familie im Besitze eines Briefes des grossen Meisters ist, einen interessanten Aufsatz in der „Tagespost“, dem wir das Folgende entnehmen. Freiin von Ertmann, geborene Graumann, aus Offenbach bei Frankfurt a. M., deren musikalische Wirksamkeit in das erste und zweite Jahrzehnt unseres Jahrhunderts fällt, behauptete einen der ersten Plätze als Pianistin in dem damaligen Wien. Sie war nach dem Zeugnisse ihrer Zeitgenossen eine schöne Frau von hoher Gestalt und geistvollen Gesichtszügen, ausdrucksvollen Augen und reich herabwallendem dunklen Lockenhaare. Ohne sie wäre Beethoven's Klaviermusik in Wien, damals als Hummel und seine Epigonen sich herandrängten, noch früher vom Repertoire verschwunden. Ihren Zauberhänden gelang es, die verborgenste Absicht in Beethoven's Werken zu enthüllen. Beethoven empfand hohe Bewunderung für diese seltene Frau, die er wie eine Priesterin der Tonkunst verehrte und seine „Dorothea-Cäcilia“ zu nennen pflegte. In ihr verehrte er die Freundin und ausgezeichnete Interpretin seiner Kunst, während seine Beziehungen zur Gräfin Therese Brunswick wesentlich anderen Charakter trugen. In dem bereits erwähnten Briefe schreibt er am 23. Februar 1816 an „Dorothea-

Cäcilia“, dass er ihr „als Beweis seiner Anhänglichkeit an ihr Künstlertalent, wie an ihre Person“ seine Klaviersonate in A-dur, op. 101, gewidmet habe. Die Leiden irdischer Laufbahn blieben der Künstlerin nicht erspart. Als sie ihr letztes Kind verloren hatte, verfiel sie in eine schwere Gemüthskrankheit; ihre Thränen waren versiegt; in stumpfe Theilnahmlosigkeit versunken, wollte sie niemanden, auch nicht ihre besten Freunde, um sich sehen. Beethoven liess es sich jedoch nicht nehmen, die verehrte Freundin aufzusuchen. Nachdem er, ohne ein Wort vorher an sie zu richten, sich zum Flügel gesetzt und ihr eine Stunde lang „in seiner Weise“ vorgespielt, ergoss sich ein erleichternder Thränenstrom über ihre Wangen — die rettende Krisis war eingetreten. Beethoven hatte in Tönen zu ihr gesprochen und ihr den Trost gespendet, den er in Worten niemals hätte so ausdrücken können. 1831 war Freiherr von Ertmann als kommandirender österreichischer General in Mailand. Am 14. Juli 1831 schreibt Felix Mendelssohn aus Mailand an seine Familie: „Ohne Empfehlung und ohne die Generalin früher gekannt zu haben, beschloss ich, die interessante Frau, von der ich so viel gehört hatte und die von Beethoven so verzogen wurde, aufzusuchen. Ich liess mir den Gouvernementspalast zeigen, dachte mir eine schöne Rede aus und ging munter hinauf. Im Vorsaal frug ich einen alten Mann in einem Nankingjäckchen, ob hier der General Ertmann wohne? Unglücklicherweise antwortete der alte Mann aber: „Der bin ich selbst!“ Das war sehr unangenehm und ich musste meine ganze Rede im Auszuge anbringen. Beide nahmen mich sehr freundlich auf, sie spielte mir gleich die Cis-moll-Sonate von Beethoven vor und dann die aus D-moll. Der alte General war ganz glücklich und weinte vor Freuden, weil er seine Frau so lange nicht hatte spielen hören; es sei in Mailand kein Mensch, der so etwas anhören wolle, sagte er. . . . . . Sie sind beide von einer Freundlichkeit gegen mich, die mich beschämt, und Beide ineinander verliebt, als seien sie Brautleute, und sind doch schon 34 Jahre verheirathet. — Ich denke, ich habe etwas von ihr gelernt. Sie spielte gestern die „Kreuzersonate“, als aber der Violinist, ein Dragoneroffizier, im Anfange des Adagio eine lange Verzierung à la Paganini machte, da schnitt ihm der General eine so entsetzliche Grimasse, dass ich vor Lachen bald vom Stuhle gefallen wäre.“ Dorothea von Ertmann war eine Tante der jetzt in Paris im hohen Alter lebenden Sängerin Mathilde Marchesi de Castrone, geborenen Grauman, und eine Tante des verstorbenen Bürgermeisters von Graz, Moriz Ritter von Franck, des Schöpfers des Grazer Stadtparkes. Freiin von Ertmann starb in Wien im Alter von 68 Jahren am 16. März 1819. „Nicht ohne einige Mühe“ — erzählt Herr Moriz von Kaiserfeld — „ist es mir gelungen, ihr Grab auf dem grossen altstädtischen Währinger Friedhof zu finden. Ein massiver Stein mit Inschrift, der den Unbilden der Zeit standhielt, bezeichnet ihre Ruhestätte.“

(Voss. Ztg.)

* * *

Die verbotene „Favoritin“. Der Präfekt von Turin, Graf Municchi, verbot jüngst die Aufführung der „Favoritin“ von Donizetti, die zu Ehren des gerade in Turin weilenden italienischen Königspaares im königlichen Theater stattfinden sollte. Das Verbot erregte anfangs in ganz Italien Aufsehen, da man zu den Zeiten der finstersten Reaktion zurückgekehrt zu sein glaubte. Als man aber den Grund des Verbots zu ahnen begann, erfolgte ein allgemeiner Heiterkeitsausbruch. Um etwaigen falschen Versionen über den sonderbaren Einfall des Herrn Präfekten vorzubeugen, hat die „Tribuna“ die „authentische“ Geschichte des Verbots rekonstruirt! Graf Municch, sitzt in seinem Arbeitszimmer und sein alter Diener, der nur den Fehler hat, zu sehr für Musik zu schwärmen, führt die Besucher hinein. Sie werden schnell abgefertigt, denn es sind noch Anordnungen betreffs der Ankunft des Königspaares zu treffen. Der Diener meldet: „Der Direktor des königlichen Theaters!“ — „Soll eintreten,“ erwidert der Graf. „Alles in Ordnung, Herr Direktor? Vorhänge feuersicher? Coulissen geprüft? Die „Favoritin“ also? Schön!“ Der auf der Schwelle stehende Diener hört das Wort „Favoritin“ und, von einer musikalischen Erinnerung erfasst, singt er leise: „Des Königs Favoritin . . .“ Graf Municchi springt auf: „Was ist das? Was sagst Du da?“ — „Verzeihung, Herr Graf, mir fiel eben eine Arie aus der „Favoritin“ ein.“ — „Weiter, weiter,“ ruft der Präfekt. Eine Hand auf die Brust legend und die andere weit ausgestreckt haltend, tritt der Diener vor und singt mit einer ergreifenden Baritonstimme: „Dell oltraggio che scende sul capo del Re!“ (Der Schimpf, der auf das Haupt des Königs steigt.) Der Präfekt erhebt sich: „Genug, ich verstehe!“ und — zum Direktor gewendet: „Herr Direktor, Alles, was Sie wollen, nur die „Favoritin“ nicht.“ — „Aber Sie ruiniren mich, Herr Präfekt!“ — „Keine Widerrede. (Zum Diener): Sing' noch einmal.“ Der Diener (diesmal im tiefsten Bass): „Des Königs Favoritin!“ Der Präfekt hält sich die Ohren zu und schreit: „Genug, genug! Es geht nicht, Herr Direktor, verstanden? Durchaus nicht. Finden Sie etwas Anderes.“ Der Direktor zeigt heimlich dem Diener die geballte Faust und schleicht geknickt von dannen. Nach zwei Stunden kommt er wieder, in Schweiss gebadet, drei Telegramme in der Hand haltend: „Herr Präfekt, wir können „Rigoletto“ geben — das geht doch?“ Der Präfekt, zögernd und den Diener anschauend: „Ich sage nicht nein . . .“ Der Direktor: „Besten Dank, Herr Präfekt.“ Schreitet seelenvergnügt der Thür zu, bleibt aber plötzlich wie gebannt stehen als er den Diener „brummen“ hört: „Höflinge, feiges, elendes Volk!“ Der Präfekt springt auf: „Einen Augenblick! Was ist das?“ Der Diener, bescheiden: „Eine Arie aus „Rigoletto“!“ Der Präfekt: „Also wieder eine Anspielung. Es ist nichts mit „Rigoletto“, Herr Direktor.“ Direktor: „Dann darf ich wohl „Ernani“ geben?“ Der Diener, mit schrecklicher Stimme: „Ich bin der Schatten eines Königs!“ Der Präfekt ist mit einem Satz in der Mitte des Zimmers und schreit: „Willst Du wohl aufhören mit diesen Beleidigungen!? Was singst Du da? Der

Diener, ruhig: „Eine Stelle aus „Ernani". Der Präfekt pflanzt sich dem Direktor gegenüber auf, der noch im Zweifel ist, ob er den Diener erwürgen oder lieber zum Fenster hinausstürzen soll: „Mein Herr, wenn Sie noch einmal so etwas vorschlagen, lasse ich Sie wegen Ruhestörung einsperren!" — „Mich?" — „Ja, Sie!" — „Aber was wollen Sie von mir? Kann ich etwas dafür, dass im ganzen Opernspielplan gekrönte Häupter die Hauptrollen spielen? Schreiben Sie doch ein Libretto, das mit unseren Polizeivorschriften harmonirt, und ich werde es in Musik setzen lassen. Darf ich vielleicht „Ruy Blas" bringen?" Der Diener, der jetzt schon kühner geworden ist, singt: „Fünf Wölfe habe ich getödtet." — Der Präfekt: „Was ist das? — Der Diener: „Der Brief des Königs, den die Königin im 1. Akt liest, während der König auf der Jagd ist." Präfekt: „In Castelporziano, grosser Gott! Nicht „Ruy Blas"." — Direktor, dem Wahnsinn nahe: „Bleibt mir nur noch „Macbeth"." — Der Diener, mit entsetzlicher Bassstimme: „Ermordet wurde König Duncan!" Was nun folgte, weiss man nicht genau. Der Direktor soll sich auf den Diener gestürzt haben — aber die „Favoritin" blieb verboten. Und doch muss man dem trefflichen Präfekten dankbar sein, denn er hat dem italienischen Volke 24 Stunden ungetrübter Heiterkeit verschafft.

* * *

— Alles mit Maass. Vater: „Ich wünsche, dass mein Sohn ordentlich Geige spielen lernt, aber ich will keine Uebertreibung des Studiums; ein Joachim, Sarasate oder Paganini soll mein Sohn nicht werden." — Geigenlehrer: „Darauf werde ich ganz besonders aufpassen."

Vereine.

Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.
Musikgruppe Frankfurt a. M.

Seit der letzten Generalversammlung ist ein erfreuliches inneres und äusseres Wachsthum der Frankfurter Musikgruppe zu verzeichnen. Im abgelaufenen Vereinsjahr fanden 11 Sitzungen und 5 Vorstandssitzungen statt.

Mit den übrigen Gruppen tauschten wir folgende Aufgaben aus: 1. Welche Eigenschaften muss eine Klavier- resp. Gesanglehrerin ausser der selbstverständlichen musikalischen Begabung und Ausbildung haben, um in ihrem Berufe etwas Tüchtiges zu leisten? (Breslau.) 2. Welche Bedeutung hat die Theorie für den praktischen Musikunterricht? Wie soll der Schüler üben? (Leipzig.) 3. Was ist wirkliche musikalische Begabung, wie weit geht sie und von welchem Alter an kann sie ausgebildet werden? (New York.) 4. Wie sorgen wir für das Alter? (Frankfurt a. M.) An der ersten und dritten Aufgabe betheiligte sich unsere Gruppe.

Die Mitgliederzahl unserer Gruppe beträgt 34 gegen 27 im Vorjahre. Unter den Mitgliedern cirkuliren zwei Zeitschriften: „Der Klavierlehrer" und die „Musikpädagogischen Blätter". Unsere Musikbibliothek umfasst 118 Nummern. Eine Anzahl unserer Musikalien haben wir, mit Angabe der Schwierigkeitsgrade versehen, zur Ansicht an die übrigen Gruppen versandt. — Von verschiedenen hiesigen Kozertinstituten sind uns bereitwilligst Freikarten zu den Hauptproben überlassen worden.

Die Stundenvermittlung unserer Gruppe geht zwar noch langsam aber stetig vorwärts. Von 8 Anfragen sind 8 Stunden vermittelt worden, theils für Klavier, theils für Gesang. Eine grössere Verbreitung und weiteres Bekanntwerden der Stundenvermittelung wäre für das Publikum wohl ebenso wünschenswerth, wie für unsere Gruppe. —

Mit einem Konzert zum Besten der „Allgemeinen Deutschen Krankenkasse für Lehrerinnen und Erzieherinnen" trat die Musikgruppe in diesem Jahre zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit und hat einen ebenso schönen und künstlerischen wie materiellen Erfolg zu verzeichnen. Ein Reingewinn von 650 Mk. konnte der Krankenkasse überwiesen werden. Zum Schluss gebe ich der Hoffnung Ausdruck, dass unsere Gruppe sich auch in diesem Jahre weiter entwickeln und dass die gute Sache immer mehr Freunde und Anhänger finden möge. H.

* * *

Von den Aufgaben, welche einige der Gruppen gestellt, sind folgende theils in meiner Methodik, theils in früheren Jahrgängen des „Klavier-Lehrers" behandelt: Charakter- und Geisteseigenschaften des Musiklehrers. — Vom Ueben. (Methodik des Klavierunterrichts.) Wie sorgen wir für das Alter? (Klavier-Lehrer 1891 No. 5.) Ueber die musikalische Begabung findet sich sehr Beherzigenswerthes in L. Köhler's Werk: „Der Klavierunterricht." Das Kapitel trägt die Ueberschrift: „Musikalisches Talent. Weckung desselben. *E. Breslaur.*

Antworten.

O. A. Moskau. Sie haben recht, der Autor der „Universalübungen“ heisst nicht Knida, sondern Knina. Das Werk hatte einen Titel in russischer Sprache, daher wohl der Irrthum. Es erschien im Selbstverlage des Autors in Tiflis.

L. K. Tiflis. Ihr vortreffliches Werk wurde bereits in No. 16 des „Klavier-Lehrers“ Jahrgang 1897 besprochen. Ich sende Ihnen die Nummer und freue mich, dass auch d'Albert das Werk so günstig beurtheilt.

Musikprüfung. Graz. Der Name „Zwitterakkord“ ist auch mir unbekannt. Ich wollte mich nach seiner Bedeutung erkundigen, es gerieth aber in Vergessenheit. Hoffentlich erhalte ich von Wien aus darüber Auskunft. Ein anderes Werk zum Studium des Präludirens und Phantasirens als das von Czerny kenne ich nicht.

A. B. Wien. Sie wünschen ein Werk kennen zu lernen, welches eingehend die Fortschritte behandelt, welche die Instrumental-Musik seit Beethoven gemacht. Ich glaube kaum, dass es ausser Weingartner's „Die Sinfonie nach Beethoven“ ein solches giebt. Vielleicht erhalte ich aus den Leserkreisen des „Klavier-Lehrers“ darüber Auskunft. — Ueber das Musikdiktat brachte ich schon vor Jahren einen Aufsatz von Hugo Riemann, der auch in meine „Methodik des Klavierunterrichts“ übergegangen ist. Wenn Sie in Ihrem Aufsatze dem Stoff neue, praktische Seiten abzugewinnen verstehen, dann möchte ich ihn gern kennen lernen.

ADRESSEN-TAFEL.

Musiklehrer, ausübende Künstler, Instrumentenbauer und Musikalienhändler.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von

Professor Emil Breslaur.

No. 9. | Berlin, 1. Mai 1898. | XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Tonbewusstsein, seine Entwicklung und seine Pflege.

Von **A. Naubert**.

Wir betrachten es als selbstverständlich und wohl Jeder sieht es als unumstösslich richtig und unfehlbar an, wenn ein Handwerker von einem in seinen Betrieb schlagenden Gegenstande nach dem ersten Blicke, der ersten Probe erklärt, aus welchem Stoffe und mit welchen Zuthaten er gemacht sei. Anders mit dem Musiker. Er findet entweder Bewunderer oder Zweifler, wenn er beim Anhören eines ihm unbekannten Tonstückes sofort erklärt, aus welcher Tonart es gehe, oder wenn er beim Erklingen irgend eines Tones sofort den Namen desselben sagt. Und der Zweifler hat vielleicht Recht, denn die Gabe dieses schnellen Erkennens ist seltener, als wir glauben, während wir dem Bewunderer den Grund zu dieser Gefühlsäusserung absprechen müssen.

Die Gabe des Tonbewusstseins ist in der That seltener, als man vermuthen sollte, auch seltener bei Leuten, die sich Tagaus, Tagein mit dem Materiale der Töne beschäftigen, in der Hauptsache wohl aus dem Grunde, weil für die Wirkung und Pflege dieser Seite der musikalischen Begabung in unserer musikalischen Erziehung absolut nichts geschieht.

Falsch ist es allerdings, von dem Fehlen dieser Fähigkeit Rückschlüsse auf die übrige Begabung machen zu wollen, denn es hat tüchtige, sogar hervorragende Musiker gegeben und es werden noch genug derselben existiren, die nicht im Stande sind, beim Erklingen eines Tones dessen Namen richtig angeben zu können. Manchmal findet sich die Gabe sogar bei durchaus unbedeutenden, selbst musikalisch unbedeutenden Menschen, ich habe sie sogar bei einem Knaben, der geistig zurückgeblieben, vielleicht garnicht einmal „vollsinnig“ war, in hervorragendem Maasse vorgefunden.

Dass der Musiker, der gut durchgebildete Musiker, sobald er den Ausgang einer Melodie oder eines Stückes weiss, denselben in den Gängen der Modulation zu folgen im Stande ist, versteht sich von selbst, obschon auch diese Fähigkeit eine nicht allzu häufige ist.

Für die Richtigkeit meiner Behauptung in Bezug auf die Seltenheit des Vorkommens des richtigen Tonbewusstseins, wenigstens in Bezug auf seine nicht allgemeine Verbreitung, kann uns die Praxis tagtäglich fast Beweise geben. Leute, welche sich immer und immer mit Musik beschäftigen, z. B. Sänger, Dirigenten, Kantoren, liefern uns unendlich viel Beweismaterial zu Händen.

Wer hätte es z. B. noch nicht erlebt, dass ein Sänger, der ein Lied ohne Begleitung singt, an einer Klippe, die durch zu hohes oder zu tiefes Anstimmen geschaffen wurde, im Vortrage scheiterte? Wer hätte es noch nicht mit angehört, dass ein Sängerchor dadurch in grässliche Verlegenheit gebracht worden wäre, dass sein Dirigent, weil er seine Stimmgabel nicht mit sich führte, den vorzutragenden Chor zu hoch oder zu tief angestimmt hatte?

Sänger und Sängerinnen bedienen sich vielfach eines allerdings trügerischen Mittels, wenn es sich ums Erkennen eines Tones oder das Angeben eines bestimmten handelt, indem sie von ihrer Stimmgrenze nach oben oder

nnten aus berechnen. Aber die Grenzsteine haben in solchen Fällen meistens keinen festen und unverrückbaren Stand und das fehlende Tonbewusstsein kann nicht als Korrektur angerufen werden.

Derjenige, der das Tonbewusstsein hat, kann nicht sagen, woran er den Ton oder die Tonart erkennt, oder welches Maass er anlegt, wenn der oder jener Ton von ihm verlangt wird, es klingt eben aus ihm heraus, wie aus einem Instrumente oder er fühlt dem Klange oder seinem Charakter, besonders wenn es sich um einen Akkord handelt, die Tonhöhe an.

Das Tonbewusstsein ist zum Musikmachen ein nicht unentbehrlicher Faktor, wie schon die oben angegebene Thatsache beweist, dass tüchtige, ausübende Künstler desselben vollständig bar waren, aber es ist eine höchst angenehme Seite und Beigabe des Talents und für den Komponisten wohl vollkommen unentbehrlich. Rob. Franz behauptete, dass die Komposition eines jeden Liedes eben eine ganz bestimmte Tonart verlange, und es ist doch nicht zu erwarten, dass der Komponist am Klaviere die richtig passende Tonhöhe für seinen Zweck sich aufsuche.

Am ehesten wird es noch passiren, dass der Ton seiner Höhe nach auf dem Instrumente erkannt wird, welches der Erkennende spielt, der Pianist wird also noch am ersten den Ton des Klaviers erkennen, der Violinist wird sich mehr in den Geigentönen zu Hause fühlen und der Sänger wird dem gesungenen Tone bekannter gegenüber stehen, als dem auf andere Weise hervorgebrachten. Am hilflosesten stehen alle Diejenigen mit geringem Tonbewusstsein dem Orchesterklange gegenüber, dessen Mischung ihnen doppelte Schwierigkeiten bereitet.

Wir sagten schon vorhin, weder zum Musikmachen noch zum Musikhören sei das Tonbewusstsein ein Faktor, der nimmer fehlen dürfe. Der Musiker wird ebenso gut spielen oder singen mit oder ohne dasselbe und der musikliebende Laie wird das Adagio der neuen Sinfonie ebenso gut geniessen, wenn er weiss, es steht in As-dur, als wenn er es nicht weiss. Aber sicher ist, dass das Tonbewusstsein dafür sorgt, dass der Eindruck ein bleibenderer ist, denn es arbeitet beim Hören bei dem Hörer eine geistige Thätigkeit mit, die durch diese Arbeit ihm etwas erwirbt. Dass die Tonhöhe einem Stücke den Charakter zu ändern im Stande ist, ist eine unumstössliche Thatsache. Von einer Es dur Sonate von Schubert ist in der Neuzeit das Manuscript gefunden, dort steht sie in Des dur und wahrscheinlich hat der Musikalienhändler aus der Befürchtung, das kaufende Publikum möge sich vor den 5 been scheuen, die Verminderung derselben um 2 besorgt. Der Klang des Werks ist aber in der Originaltonart ein ganz anderer, der Charakter ein viel schönerer, die Stimmung eine viel vertieftere als in der Transposition. So würde also auch das Tonbewusstsein dazu führen, dem Musikstücke zu seiner richtigen Wirkung zu verhelfen.

Eine Reihe von Leuten giebt es, die ungefähr die Höhe eines Tones oder einer Tonart taxiren und dabei oft nur eine Differenz von einem halben oder einem ganzen Tone gegen die richtige Angabe verzeichnen. Auch diese Erscheinung muss ihren Grund haben, ebenso gut, wie das gänzliche Fehlen der Fähigkeit. Ob jedem Menschen das Talent des Erkennens der Tonhöhe angeboren ist und in jedem geweckt und gefördert werden kann, das kann Schreiber dieses nicht behaupten, dass es aber geweckt und gefördert werden kann, das hat er an sich selbst erfahren.

Wir haben bis vor kurzen Jahren niemals eine einheitliche Stimmung gehabt: Die Orgeln standen anders als die Orchester, die Instrumentenfabrikanten stimmten fast in beliebiger Tonhöhe, die Klavierstimmer liessen die Tonhöhe der ihnen übergebenen Instrumente sinken, so weit sie wollten, sparten sie sich doch Mühe und Arbeit, in den Schulen stimmte der Lehrer seine Geige gleichfalls nach Belieben, sich nach dem Mindestverbrauch der Quinten richtend. So konnte es wohl kommen, dass man 4, 5, 6 verschiedene hohe a's zu hören bekam. Wie sollte sich dabei das Tonbewusstsein finden, an welchem der 5 verschieden hohen Töne sollte sich das Ohr klammern? Durch die verschiedenen Tonhöhen erhielten die gleichen Stücke verschiedene Klangcharakter, also auch nach der Seite hin ein mehrfaches Schwanken, das ein Anhalten des Ohres, ein Festhalten einer Tonfarbe für eine bestimmte Tonhöhe zur Unmöglichkeit machte.

Wenn auch heute in Bezug auf Tonhöhe in vielen Staaten gesetzlich bestimmt ist, dass die Orgeln, die zum Gebrauch in öffentlichen Instituten verwendeten Instrumente, die Geigen der Gesanglehrer alle in einer ganz bestimmt festgesetzten Stimmung gehalten werden sollen, dieselbe Stimmung, welche unsere Orchester haben, so hat doch noch Niemand die Stimmer verpflichtet, die ihnen übergebenen Klaviere in derselben Stimmung zu halten. Die Besitzer derselben sind nicht in der Lage, sich durch Prüfung von der Richtigkeit zu überzengen, weil ihnen die Probirinstrumente dazu fehlen, und wenn nun also der Instrumentenfabrikant seine Klaviere wirklich auf richtige Tonhöhe bringt und sie so verkauft, so ist er doch nicht in der Lage, sie vor dem unvermeidlichen Niedergange zu schützen, wenn ein nachlässiger Stimmer dem nicht vorbeugt.

(Schluss folgt.)

Die preisgekrönten Klavierplakate der Firma Andreas Thék in Budapest.

Sieben und fünfzig meiner werthen Leser und Leserinnen haben auf meine Frage, welches der drei Klavierplakate der Firma Andreas Thék in Budapest die Preisrichter wohl mit dem ersten, welches mit dem zweiten und welches mit dem dritten Preis bedacht haben mögen, geantwortet. Zehn Stimmen waren für No. 1, zwanzig für No. 3, eine für 2, die übrigen 26 hielten mit zum Theil nichts weniger als schmeichelhaften Bemerkungen keins der Plakate eines Preises für würdig. Und dem stimme auch ich bei. — Wohin sind wir am Ende des neunzehnten Jahrhunderts nicht nur in Bezug auf die Malerei, sondern auch auf die übrigen Künste mit unserer Kunstanschauung und unserem Kunsturtheil gelangt! Das Verzerrte wird für schön, das Grobe, Klobige, Brutale für kräftig, das Schmutzige für salonfähig, das Unsittliche für moralisch gehalten. Ueberall begegnen wir einer Verirrung der Begriffe, einer Verwilderung des Geschmacks, einer Nichtachtung aller Kunstgesetze; und man fragt sich schaudernd: Wohin soll das führen?

Zu solchen Betrachtungen veranlassten mich die drei Plakate der Firma Thék, welche ich den Lesern des Klavier-Lehrers in No. 7 vorführte. Und dabei sind sie nicht einmal das Schlimmste, was auf diesem Gebiete geleistet wird. Betrachten wir sie einmal näher.

Vorerst No. 3, die Dame mit der kurzen Taille, dem Strick unterhalb der Büste, den Schlitzaugen und dem zu kurzen Halse. Der Zeigefinger zeigt nach unten. Es hat den Anschein, als wäre ihr etwas zu Boden gefallen und als wollte sie sagen: „Langt's mal auf!“ Aus dem schwarzen Hintergrunde grinst uns die gespenstisch frei schwebende Klaviatur mit den weissen Zähnen an. Viel zu hoch darüber, viel zu dicht bei einander strecken zwei Leuchter uns ihre drei Arme entgegen. Was die beiden mit Inschriften bedeckten Seitentheile bedeuten sollen, konnte ich nicht ergründen.

Das Bild No. 2 ist dreistöckig, unten Kellergeschoss, darüber Parterre und ein erster Stock. Die Dame mit der unordentlichen Frisur und der für das Klavierspiel ganz unmöglichen Finger-, Hand- und Armhaltung ist nur zwei Drittel sichtbar. Der untere Theil des Körpers reicht in das Parterre hinein. Der Klavierstuhl hat keine Lehne, die Dame neigt sich so weit nach hinten, dass man fürchtet, sie könne jeden Augenblick hintenüber fallen. Ein ängstliches Gefühl. Das Parterre zeigt eine Inschrift und die Ausstellungsmedaillen der Firma Thék. Die Fabrik befindet sich im Keller, ist aber, wahrscheinlich von der Kellerluft, ganz blass geworden. Vom Keller, über das Parterre fast bis zur Höhe des ersten Stockes erhebt sich ein Gestell mit Mokkatassen, Sahnen- und Zuckergefäss. Sehr bequem für die Bewohner des Parterre, die nur zum Fenster hinauszugreifen brauchen, um sich zu bedienen.

Am anheimelndsten ist das Plakat No. 1 mit dem Kätzchen auf der Klaviatur, das lebhaft an die Entstehung von Scarlatti's Katzenfuge erinnert. Das Thierchen aber scheint an Zahnschmerzen zu leiden, die dicke Backe lässt darauf schliessen. Den Schwanz reckt es kerzengrade in die Höhe, eine Schwanzstellung, die ich noch bei keiner Katze beobachtet habe, ebensowenig eine Puschel an der Spitze desselben. Oder ist das eine Eigenthümlichkeit ungarischer Katzen?

Wie schon gesagt, wurden alle diese Fabrikate prämiirt.

Welches derselben hielten nun aber die Herren Preisrichter des ersten Preises für würdig? Sie entschieden sich für No. 3, der Dame mit der kurzen Taille, dem nach unten zeigenden zweiten Finger, der im schwarzen Aether schwebenden Klaviatur mit den dreiarmigen Leuchtern darüber. Wurden nun von den gestrengen Herrn Preisrichtern diese drei Plakate für die besten der gewiss zahlreich eingegangenen Entwürfe erklärt, so kann man sich vorstellen, wie die nicht prämiirten ausgesehen haben. Welche Unsumme von Geschmacklosigkeit mag bei diesen wohl aufgehäuft gewesen sein.

Emil Breslaur.

Musikaufführungen.

Der Frühling weht endlich, wenn auch etwas verspätet, durch die Lande; dann pflegt es in den Konzertsälen allgemach still zu werden Nur wenige Nachzügler noch und die Saison ist am Ende, eine Saison, die mehr als einmal Gelegenheit bot, die traurige Erfahrung zu machen, dass die absolute Talentlosigkeit mit absoluter Dreistigkeit sich paart. Es giebt z. B. Leute, die der Meinung sind, dass sie, wenn sie mühselig je zwei Takte noch dazu mit falschem Bassfundament aneinander gereiht haben, dann ein musikalisches Kunstwerk geschaffen haben, oder schliesslich dem erfahrenen Kritiker, der sich nicht leicht täuschen lässt, sogar weiss machen wollen, dass sie selbst die Instrumentirung ihres zweifelhaften Opus besorgt haben, während es einerseits aus inneren Gründen gänzlich unwahrscheinlich, andererseits aber auch ziemlich bekannt ist, dass Herr X oder Y seine stark verbessernde Hand daran gelegt hat. Da ist mir denn doch eine wirklich schlechte, aber ohne Zweifel eigene Instrumentation lieber; denn sie bekundet wenigstens Ehrlichkeit. Herr **Ernst Otto Nodnagel** hat im letzten populären Konzert des Philharmonischen Orchesters am 20. April seine allegorische Tondichtung oder wie er es nennt „Symbolie“ op. 25 „Vom tapferen Schneiderlein“ dirigirt. Wie es scheint, ist das

Werk Nodnagel's erste Orchesterarbeit; denn die Orchestration entbehrt so gut wie jeglicher Praxis. Obschon ein ziemlich starkes Aufgebot an Instrumenten und Effekten aller Art, wie sie sich der Berlioz'schen Instrumentationslehre leicht entnehmen lassen, erfolgt ist, fehlt es seinem Orchestersatze sowohl an Saft wie an Kraft; der Zusammenklang der Instrumente ist nicht derart, wie ihn der Komponist sich dachte und vor allem sehr dünnfädig. Aber alles ist wenigstens ehrlich gewollt. Lernen müssen und mussten wir schliesslich alle. Was den Inhalt seiner Musik (nach Grimm's Volksmärchen), betrifft, so ist er musikalisch weit hinter dem beabsichtigten Wollen des Autors zurückgeblieben. Wie Strauss in seinem „Tyll Eulenspiegel", verfolgt auch hier Nodnagel den Gedanken, durch bestimmte Symbole, die in kunstvoller kontrapunktischer Verwebung das ganze Stück durchziehen, eine absolute inhaltliche Einheit zu konstruiren. Das ist sicherlich sehr schön, dazu gehört aber doch, dass die einzelnen Symbole erstlich von einer scharfen Prägnanz sind und zweitens in logischem Weiterausbau stets von neuem umgebildet werden. In diesen beiden Punkten steht die Kunst Nodnagel's noch erheblich zurück; er wird wohl schon selbst eingesehen haben, dass das „Zu Tode hetzen" eines Motivs vom Uebel ist. An demselben Abend gelangte übrigens Kapellmeister Rebicek's H-moll Symphonie zu wiederholter sehr beifällig aufgenommener Aufführung. — Die Philharmonie wird einem theilweisen Umbau unterworfen; das letzte grosse Solistenkonzert vor dem Erweiterungsbau fand am 15. April statt, gegeben von dem Chicago'er Orgelvirtuosen **Clarence Eddy** mit dem Philharm. Orchester (Kapellm. Rebicek) unter der Mitwirkung der Koloratursängerin Frl. Rose Ettinger. Herr Eddy hat den grossen Ruf, der ihm voranging, nicht ganz gerechtfertigt. Sein Spiel litt, abgesehen von einer sachgemässen Registrirung, an einem merkwürdigen Mangel an Rhythmik, auch hatte er sich im allgemeinen ein recht uninteressantes Programm zusammengestellt. Weder Guilmant's hohl-pathetische Orgel-Sinfonie op. 42 noch die überaus sterile Fantasie des-dur op. 101 von Saint-Saëns konnten weiteres Interesse erwecken. Frl. Ettinger ist als Spezialistin in hohen Koloraturen bekannt, sonst lässt ihr Gesang nach wie vor recht kalt Eine Spezialistin anderer Art ist auch Frl. **Rosa Olitzka** von der Royal Opera in London, welche am 26. April in der Singakademie ein Konzert gab. Ihre sehr dunkel gefärbte, in der Tiefe allerdings zu männlich klingende Altstimme ist ohne Zweifel ein sehr schönes Naturgeschenk, bei dem es nur bedauerlich bleibt, dass eine bessere gesangliche Schulung nicht die vielen Mängel in der Aussprache, besonders in der Vokalisation hat beseitigen können. Da die Behandlung der Stimme etwas schwerfällig ist, empfiehlt es sich, Lieder wie „Geheimes" von Schubert oder „Frühlingsnacht" von Schumann nicht zu singen. Die mitwirkende Violinvirtuosin Frl. von Brennerberg ist eine tüchtige Künstlerin, soweit es sich um nicht allzuschwere Salonstücke handelt. Vieuxtemps' Violinkonzert in d-moll mit seinen vertrakten Doppelgriffen ging über ihr technisches Können hinaus. In dieser Hinsicht konnte es wieder der Geiger **Marcel Herwegh** aus Paris (Singakademie, 25. April) mit den Besten aufnehmen. Elegantes Spiel, Routine und grossartige Behandlung der Kantilene sind ihm ferner nachzurühmen. Frl. Anna Eggers sang u. a. die Arie: „Ach, ich habe sie verloren" aus Gluck's „Orpheus" zwar mit guten Stimmmitteln aber mit schlechter Schule und oberflächlichem Vortrag.

Am 13. April gab der hier bestehende „Verein zur Förderung der Kunst" im Römischen Hofe einen Lieder-Novitäten-Abend mit nur 32 Gesängen von Pfohl, Mauke, Gleitz, Otto Feller, Ernst Tiesler, James Rothstein und Edward Schilsky, wovon sich die Arbeiten des letzteren als die schlechtesten erwiesen. Nach ihrer Bedeutung, die ja nur relativ aus den gerade zu Gehör gebrachten Liedern jedes einzelnen gefolgert werden konnte, sind Pfohl (sehr geistreich), Gleitz, Rothstein und Mauke jedenfalls in dieser Reihenfolge zu nennen. Viel Interessantes — aber auch ebenso viel Zweifelhaftes, an hohlem Pathos Krankendes brachten diese Lieder mit; nächstens wird für einen der Autoren, Karl Gleitz, der sich zur Zeit in drückendster Noth befindet, ein eigener Kompositionsabend veranstaltet werden. Zum Schlusse erwähnen wir noch, dass die meist reizende „Suite miniature" von Otto Flörsheim am selben Abend im populären philharm. Konzert wie vor einem Jahre eine sehr gute Aufnahme fand, sowie, dass der bekannte Pianist G. Adolf Papendick am 26. April im römischen Hofe ein solistisches Programm bei seinem hochsoliden Spiel mit glücklichstem Erfolge absolvirte.

Dr. Paul Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Am 18. April starb in Leipzig Professor Dr. Oskar Paul, der namhafte Musikgelehrte, Professor an der Universität und Lehrer am Konservatorium. Seine Hauptwerke sind: Die absolute Harmonik der Griechen — Lehrbuch der Harmonik — Geschichte des Klaviers — Handlexikon der Tonkunst. Ausserdem gab er Hauptmann's nachgelassenes Werk: „Die Lehre von der Harmonik" heraus und übersetzte die fünf Bücher des Boëtius: „De Musica".

— In Karlsruhe hat im Museumskonzert eine junge 14jährige Pianistin Hedwig Kirsch, eine Schülerin Prof. Ordensteins, mit dem künstlerisch vollkommen ausgereiften Vortrag der Sonate mélancolique von Moscheles, dem H dur-Nocturne und der As dur-Polonaise von Chopin Aufsehen erregt. An die weitere Entwickelung des jungen Mädchens werden von sachverständiger Seite die höchsten Erwartungen geknüpft.

— Brahms hat seinen letzten Willen, wie schon früher bekannt geworden ist, in einem Briefe an seinen Verleger Simrock in Berlin kundgegeben. Dieser Brief wird jetzt gelegentlich der Verhandlungen zur Feststellung der Erbberechtigung vor dem Bezirksgericht Wieden zum ersten Male vollständig bekannt und lautet folgendermassen:

„Lieber Simrock! Vor längeren Jahren hatte ich eine Art Testament verfasst und es in zwei Exemplaren bei mir und einem Freunde aufbewahrt. Vor Kurzem eröffnete ich es und — musste es vernichten. „Man ist in solchen Fällen zu weitläufig und will zu Vielerlei bedenken".

Ich versuche es heute mit dem Allereinfachsten und bitte um Erlaubniss, Ihnen dies vertraulich mittheilen zu dürfen. Vorkommenfalls können Sie es als meinen „letzten Willen" vorzeigen und danach thun, soweit Sie können und mögen.

Alle Kosten, die hieraus erwachsen, werden selbstverständlich dem hinterlassenen Vermögen entnommen.

Einspruch kann nicht wohl Jemand erheben, und wenn nichts Anderes eigentlich vor dem Gesetze Giltiges da ist, wird man wohl den einfachen Wunsch gelten lassen. Zum Voraus sage ich, dass ich keinerlei Schulden und Verpflichtungen habe. Sollte sich finden, dass mir Jemand schuldet, so erkläre ich das hiedurch für erloschen und ungültig.

Also: Mein Vermögen liegt in der Reichshauptbank und sind Sie darüber unterrichtet.

I. Ich vermache es zu gleichen Theilen dem (Listzt'schen) Pensionsvereine für Musiker in Hamburg und der Czerny'schen Stiftung gleicher Art in Wien.

II. Hiervon gehen ab und sind, so lange die Betreffenden leben, zu gleichen Theilen von beiden Vereinen zu bezahlen: a) an meine Schwester Elise Grund durch Christian Detmering in Hamburg 5000 Mark jedes Jahr; b) das Gleiche (5000 Mark) an meine Stiefmutter Caroline Brahms oder deren Sohn Uhrmacher Fritz Schnack in Pinneberg; meiner Wirthin Cölestine Truxa (falls sie es derzeit noch ist) 5000 Mark ein- für allemal. Ausserdem gehört dieser meiner Wirthin was ich an Möbeln, Kleidern und Wäsche besitze, auch Bilder, die an den Wänden hängen, Teppiche, Decken etc. Ausgenommen ist das Medaillonbild von Schumann mit Inschrift, ein Lehnstuhl mit Stickerei (Triumphlied) Ehrengeschenke, Diplome etc., worüber unter IV.

III. Meine Bücher und Musikalien vermache ich der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

IV. Vorher wünsche ich jedoch, dass meine genaueren und wertheren Bekannten und Freunde sich Andenken aus meinem Nachlass wählen, worüber nicht die Direktion, sondern Sie und Herr Mandyczewski zu entscheiden haben — die Sie Beide auch für sich selbst zu wählen hätten. (Ausgenommen hiervon sind und der Gesellschaft zu übergeben: die Handschrift der Gm.-Symphonie von Mozart, der sechs Quartetten von Haydn und sämmtliche gedruckten und geschriebenen Scarlatti.)

Die gedachten Andenken wünschte ich in liberalster Weise vergeben: da empfehlen sich hierfür zumeist die vorhandenen Bilder, Kupferstiche, Diplome, Ehrengaben, das Schumann'sche Doppelportrait mit Inschrift, obengedachter Lehnstuhl und Sonstiges. Es ist vielerlei für diesen Zweck Geeignetes vorhanden, und kann Herr Mandyczewski leicht veranlassen, dass man nichts wähle, was für die Sammlungen der Gesellschaft von Werth sein würde. Einzelnes anzugeben, behalte ich mir vor, einstweilen bestimme ich für J. Joachim die Skizzen der drei Streichquartette von Schumann, für Christian Detmering meine goldene Uhr mit Kette, schliesslich, was mich selbst angeht: ich wünschte eigentlich, dass mein Körper verbrannt würde. Lässt es sich machen, so werden die Kosten natürlich dem Vermögen entnommen.

Ebenso wünsche ich, dass Alles, was ich Handschriftliches (Ungedrucktes) hinterlasse, verbrannt werde.

Hierfür sorge ich nun, namentlich was Noten angeht, bestmöglichst selbst. Sie werden wenig finden, an dem Sie meinen Wunsch erfüllen können.

Sollten sich jedoch die Briefe meiner Eltern und sonst ganz Persönliches finden, so bitte ich Sie dringend, solches ohne irgend welchen Vorbehalt zu vernichten. Briefe Anderer gleichfalls, soweit sie nicht an die Absender zurückgehen können.

Sollte ich etwas unzweifelhaft Druckfertiges hinterlassen, so schenke ich es hiermit Ihnen. Ich sorge ängstlich, dass nichts Unnützes liegen bleibe.

Ich behalte mir vor, dieses Schreiben zu ergänzen oder auch zurückzuerbitten.

Einstweilen möchte ich Sie bitten, es recht lange aufzubewahren, und bin ich mit herzlichem Gruss Ihr

Johannes Brahms".

— Prof. Dr. Joachim erhielt den k. bayrischen Maximilian-Orden für Kunst- und Wissenschaft. Prof. Dav. Popper in Budapest, das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens. Musikdirektor Thomaskantor Gustav Schreck in Leipzig vom König Albert den Professortitel.

— Dr. Albert Thierfelder, Universitätsmusikdirektor zu Rostock, wurde vom Herzog-Regenten von Mecklenburg zum Professor ernannt.

— Eugen Ysaye, der bekannte Violinvirtuose, Lehrer am Konservatorium und Dirigent sinfonischer Konzerte in Brüssel, der gegenwärtig in New-York weilt, ist an Anton Seidl's Stelle berufen worden und hat seine Entlassung bereits nach Brüssel eingesandt. An seine Stelle wird der belgische Violinvirtuose César Thomson treten.

— Kapellmeister Richard Strauss tritt nach Ablauf seines Münchener Kontraktes als Nachfolger Weingartners in den Verband des Berliner Opernhauses. Nach dem Vertrage ist Strauss vom 1. November d. J. an auf zehn Jahre für Berlin verpflichtet, er erhält ein Jahresgehalt von 20000 Mk. und drei Monate Urlaub.

— In Winterthur fanden während der Saison 1897/98, unter Leitung des Herrn Musikdirektor: Dr. Ernst Radecke, sechs Orchesterkonzerte und ein Kammermusikkonzert des Musikkollegiums, sowie ein Konzert des Gemischten Chores statt. Letzterer brachte mit bestem Gelingen Schumann's „Paradies und Peri" mit Frau Schmidt-Köhne als Peri zur Aufführung. Im Kammermusikkonzert bildete Hugo Heermann den Mittelpunkt, neben ihm erwarb sich Herr Dr. Radecke als Pianist einen vollen Erfolg. In den Orchesterkonzerten war wieder den Novitäten neben dem bewährten Klassischen ein breiter Raum gewährt. Waren im Vorjahre u. a. die Sinfonien in A moll von Saint-Saëns, D dur von Klughart, C moll von Brahms und „les Préludes" von Liszt zur ersten Aufführung gelangt, so wurden diesmal von neueren Werken mit besonderem Erfolg Wagner's Tannhäuserouverture und Kaisermarsch, die F dur-Sinfonie von Goetz und Tschaikowsky's Symphonie pathétique neben kleineren Stücken zu Gehör gebracht. Als Solisten wirkten erfolgreich mit: Henri Marteau, Camilla Landi, die Brüder Treichler, Dr. Kraus und Robert Freund. Den Höhepunkt und glänzenden Abschluss der Saison aber bildete das letzte Konzert, ein Beethovenabend, an dem zum Schluss unter Mitwirkung des gemischten Chores und eines vortrefflichen Solistenquartetts zum ersten Male vollständig die IX. Symphonie in ausgezeichneter Weise aufgeführt wurde. Die Winterthurer und die Züricher Kritik konstatirt einstimmig den grossen Erfolg und bemerkt „es zeigt sich immer mehr, wie unter Leitung des Herrn Dr. Radecke die Leistungsfähigkeit des Orchesters und Chors bedeutend gestiegen ist."

— Anlässlich des 50jährig. Künstler-Jubiläums des Prof. Dr. Joseph Joachim, Kapellmeisters der Königl. Akademie der Künste und Mitgliedes der Direktoriums der Königlichen akademischen Hochschule für Musik in Berlin, ist eine Stiftung errichtet worden, deren Zweck ist: unbemittelten Schülern in Deutschland vom Staat oder von Stadtgemeinden errichteten oder unterstützten musikalischen Bildungsanstalten ohne Unterschied des Alters, des Geschlechts, der Religion und der Staatsangehörigkeit Prämien in Gestalt von Streichinstrumenten (Geigen u. Violoncelli) oder in Geld zu gewähren. — Bewerbungsfähig ist nur derjenige, welcher mindestens ein halbes Jahr einer der genannten Anstalten angehört hat und, da es sich in diesem Jahre um Verleihung von Instrumenten handelt, seine Ausbildung als Geiger beziehungsw. Violoncellist erfahren hat. — Bei der Bewerbung sind folgende Schriftstücke einzureichen: 1) ein vom Bewerber verfasster kurzer Lebenslauf, 2) eine schriftliche Auskunft des Vorstandes der vom Bewerber besuchten Anstalt über Würdigkeit und Bedürftigkeit des Bewerbers, sowie die Genehmigung derselben zur Teilnahme an der Bewerbung auf Grund der zu bezeugenden Thatsache, dass der Bewerber mindestens $^1/_2$ Jahr der Anstalt angehört hat. — Die Ausantwortung bezw. Auszahlung der zuerkannten Prämien erfolgt am 1. Oktober etc. Eine Benachrichtigung der nicht berücksichtigten Bewerber sowie eine Rücksendung der eingereichten Schriftstücke findet nicht statt. — Geeignete Bewerber haben ihre Gesuche mit den in Vorstehenbem geforderten Schriftstücke bis zum 1. Juni etc. an das Kuratorium, Berlin W., Potsdamerstrasse 120, einzureichen.

— Emil Sauer hat mit glänzendstem Erfolge im St. Cäcilienkonzert in Rom und in einer Soirée bei der sehr musikalischen Königin von Italien gespielt.

Dresden. Der König von Sachsen hat am Kgl. Konservatorium folgende Auszeichnungen verliehen: Frau Kammervirtuosin Rappoldi-Kahrer die goldene Medaille „virtuti et ingenio," so wie den Herren Konzertmeister Kammervirtuos Grützmacher und Kammermusikus Wolfermann den Titel „Professor der Musik".

Gotha. Die alljährlich zu Ostern stattfindenden Schüleraufführungen des Tietz'schen Konservatoriums geben jedesmal erfreuliche Gelegenheit, die Leistungen des vortrefflichen Institutes zu würdigen; wie dasselbe aber auch an Ausdehnung und Schülerzahl zunimmt, das ist aus dem Umstand ersichtlich, dass in diesem Jahre vier Prüfungstage abgehalten werden mussten, um die Mehrzahl der Zöglinge vorzuführen. Von den Klaviervorträgen des ersten Tages wurde der 1. Satz der Sonate pathétique von Beethoven recht korrekt, das Liebeslied von Henselt und die Berceuse von Chopin mit weiblicher Zartheit und feinem musikalischen Sinn gespielt, während im Air de Ballet und dem Scherzo zierliche Glätte und Munterkeit zu Tage traten, Im 1. Satz des Klavierkonzertes von Mozart (C-moll) verrieth sich viel Talent, wenn dasselbe auch noch etwas unfrei und gebunden ist; selbstständig und in keiner Weise schülerhaft war die Leistung der schon von früher vorteilhaft bekannten jungen Dame in Mendelssohn Klavierkonzert (G-moll).

In der Violinklasse wurde, wie immer, Gutes geleistet. In der Beethoven'schen Romanze (F-dur) zeigte sich neben fast durchgehends reiner Intonation auch Geschmack und Verständniss im Vortrag. Die Romanze von Svendsen bekundete wiederum Fortschritte der seit Jahren dem Konservatorium angehörenden Schülerin. Das Violinkonzert von Godard war eine etwas schwere Aufgabe, brachte aber doch manches recht Gelungene. Dasselbe lässt sich in noch höherem Grade von der Ausführung des ersten Satzes eines sehr schwierigen Violinkonzertes von Viotti sagen, welches am zweiten Tage mit grosser Gewandtheit und Ueberwindung mancher technischen Klippe gespielt wurde. Die Palme gebührte aber am Donnerstag den musikalischen Leistungen in dem Trio von Mendelssohn (D-moll) und dem Streichquartett von Haydn, (B-dur) die, obgleich nur von Schülern der Anstalt gespielt, mit Ehren in jedem Konzert hätten bestehen können, sowohl in Bezug auf treffliches und geschmackvoll schattirtes Zusam-

spiel, wie durch die Einzelheiten. Die talentvollen Geiger waren ja schon bestens bekannt, dass aber Dank der sehr willkommenen Anstellung eines tüchtigen Lehrers für Violoncello, nun auch das Ensemblespiel auf eine so hohe Stufe gebracht wird, überraschte auf das freudigste. Wie in dem Trio und Quartett, so zeichnete sich das Spiel des Violoncellisten durch angenehmen Ton und Reinheit auch in einem Nocturno von Goltermann aus, das vom Programmm des folgenden Tages vorausgenommen wurde.

An die kleinen Stimmen der noch in den ersten Anfängen der Gesangskunst steckenden Schülerinnen grosse Ansprüche stellen zu wollen, wäre ungerecht; es fragt sich nur, ob es nicht in ihrem und der Lehrerin Interesse läge, ein Mitwirken in der öffentlichen Prüfung bis zu grösserer Sicherheit zu verschieben. Am zweiten Tage kam die Reihe an Besitzerinnen von besserem Material und grösserer Uebung. Die Arie aus Kreuzers „Nachtlager von Granada" brachte eine sehr hübsche Sopranstimme zur Geltung Die nicht auf dem Programm verzeichnete, aber sehr in's Gewicht fallende, vortrefflich führende und stützende Begleitung, die Frl. Herbst den Gesangsnummern und dem grössten Theil der Violinstücke zu Theil werden liess, trug wesentlich zum Gelingen bei.

Am dritten Tage wurde die Elite der Klavier- und Violinspieler in's Treffen geführt und die Vortragenden sowohl wie die Lehrer durften mit gerechtem Stolze auf das Erreichte Raum geben, traten doch einzelne Schüler in beiden Fächern auf. In dem Schumann'schen Klavierkonzert gingen feuriges Temperament und das Streben nach klarer Wiedergabe des Inhaltes erfolgreich Hand in Hand; im 1. Satz des Klavierkonzertes von Beethoven (C-moll) und in den beiden Stücken von Grieg erfreuten Anschlag und Technik. Ueberraschend durch Fertigkeit und Auffassung wirkte das Bruch'sche Violinkonzert (G-moll, 1. und 2. S.) und die ausserordentlich gelungene Durchführung des Violinkonzertes von Tschaikowsky. An den Sängerinnen des Abends trat diesmal schon deutlicher die ihnen zu Theil werdende gute Schulung in Textaussprache und Tonbildung hervor. Die Stimme, welcher Lied von Brahms und Stange zugetheilt waren, hat seit dem vorigen Jahre an Rundung gewonnen.

Der vierte und letzte Tag der Musikcampagne gehörte den Kleinen und Halberwachsenen und brachte eine Fülle von sehr gut gewählten und meist ebenso ausgeführten kleinen Stücken für Klavier und auch für Geige.

Die kleinen Geiger und Geigerinnen legten Proben ihres Könnens ab in Stücken von Weber, Sitt, Donizetti u. A., sogar ein hübscher Kinderchor fehlte nicht. Fiel nun auch einmal ein Ton unter's Klavier oder rutschte ein Bogen aus — was that das; trug doch Alles und Jedes den Stempel der mustergiltigen, sich gerade in den Anfängen bewährenden Unterrichtsmethode und legte Zeugniss ab für die zielbewusste gediegene Leitung und die auserwählten, in seltenem Fleiss sich regenden Lehrkräfte des Instituts. Die dem Konservatorium in so hohem Masse in diesem Jahre zu Theil gewordene allgemeine Anerkennung und der Dank der Betheiligten möge die Lehrer nur in etwas für all' die an Zeit und Mühe in ihrem Berufe gebrachten Opfer entschädigen; auf die gewonnenen Erfolge ihrer Thätigkeit dürfen sie mehr als je mit Genugthuung blicken.

Bücher und Musikalien.

Das 19. Jahrhundert in Bildnissen. Mit Beiträgen von Hermann Grimm, Erich Marcks, Verdy du Vernois, Th. v. Frimmel u. s. w. Herausgegeben von Karl Werckmeister.

Berlin, Photographische Gesellschaft.

Auf dies schöne, nach jeder Richtung werthvolle und künstlerisch ausgestattete Werk, welches in 75 Lieferungen erscheinen soll, möchten wir die Leser des „Klavier-Lehrers" besonders aufmerksam machen. „Grosse Männer und Frauen", so heisst es in der Einführung, „sind unsere wahren Erzieher; sie befreien unsere Persönlichkeit aus den Fesseln der Gewohnheit und Trägheit; ihre Bildnisse sollen uns wie die unsrer besten Freunde vertraut sein". Diese Worte sind der leitende Gedanke des Werkes. Wir bemerken noch, dass den bedeutendsten Männern nicht nur eine, sondern eine Reihe von Abbildungen gewidmet werden soll, um dadurch ein lebenswahres Abbild ihrer Gestalt zu geben. So wird Lieferung 4 nur Beethoven-Bildnisse bringen nebst begleitenden Text unseres ausgezeichneten Beethoven-Forschers Theodor von Frimmel.

B. Wolf, op. 195. Sechs Sonatinen über beliebte Kinderlieder op. 197. Kinderleben 12 leichte Vortragsstücke.

R. Kleinmichel, op 58. 3 Sonatinen für die Jugend zu 4 Händen Steingräber's Verlag, Leipzig.

Carl Reinecke, op. 236 Grüsse an die Jugend. 15 Klavierstücke. Leipzig, J. H. Zimmermann.

Friedrich Pollen. Aus dem Kinderleben. 6 Kleine Charakterstücke, Cöln, H. vom Ende

Julius J. Major, op 29. Fünf Sonatinen. Budapest.

Wir haben in obiger Reihe eine Auswahl guter, zum Theil recht werthvoller Werke für die Jugend zusammengestellt, die sowohl für instruktive Zwecke wie zur Freude und Ermunterung der jugendlichen Studenten zu verwerthen sind. Die zuletzt angeführten Sonatinen von J. J. Major (Stufe Clementi op. 36) lassen sich zur progressiven Entwicklung der Technik in den Lehrgang vorteilhaft einfügen; das Material ist tüchtig und gut durchgearbeitet, das harmonische Element und der Klaviersatz der Auffassungsstufe

der Schüler angepasst. Themen und Durchführung leiden öfter an einer gewissen Trockenheit, sie werden, um sie der Jugend schmackhaft zu erhalten, mit Einschiebung melodienreicher Stückchen, zu benutzen sein. — An diesem Melodienmangel leiden die Sonatinen von B. Wolf und R. Kleinmichel nicht, sie sind über beliebte und bekannte Kinderliedchen komponiert und zwar derart, dass in jedem Satz zwei in Takt und Tonart übereinstimmende Liedchen als erstes und zweites Thema benutzt und ein Durchführungssatz zusammen verarbeitet werden. Die Idee ist gewiss lobenswerth, da der Jugend dadurch die ihnen immer etwas unbehagliche strenge Sonatenform vertrauter gemacht wird. Die Spielart ist so leicht, dass das Werk für Anfänger, die die erste Schule absolviert haben, verwerthet werden kann, bei den 4 händigen Sonatinen ist der Sekondopart eine Stufe schwerer. Auszusetzen hätten wir die zu grosse Ausdehnung der einzelnen Sätze, die Jugend liebt den Wechsel und kurze Stücke sind auch anregender und gewinnbringender für sie. Ein allerliebstes Werk schuf Wolff in seinem Opus 197, zwölf reizende Kinderstückchen mit frohen, anmuthigen, ihren kindlichen Ueberschriften voll gerecht werdenden Melodien. Das ist echte Jugendlitteratur, die wir aufs wärmste empfehlen können. Ebenso sinnig und reizvoll, dem Gemüthsleben unserer Kleinen angepasst, sind Carl Reinicke's, des greisen Meisters „Grüsse an die Jugend". Seine kleinen, sinnig-poetischen Stückchen blicken uns aus wahrhaften Kinderaugen an, fragend, bittend, schmeichelnd, die ganze kleine Welt in ihrer grossen Wichtigkeit und ihrem süssen Zauber. — Freundliche Stückchen enthält auch Friedrich Pollen's „Kinderleben", wenn ihm auch die Kindessprache nicht in gleicher Weise im Ausdruck geglückt ist, wie den beiden Vorbesprochenen. *Anna Morsch.*

Anregung und Unterhaltung.

Ueber die berühmte Wiener Klavierbauerin und Virtuosin Nanette Streicher, geb. Stein, von der ein interessanter Flügel, der ehemals im Besitze des Componisten J. N. Hummel war, sich im Musikhistorischen Museum des Herrn Paul de Wit befindet, schreibt ein Mitarbeiter der „Allg. Musikal. Zeitung" im Jahre 1801 aus Leipzig Folgendes:

„Ich war so glücklich, eine sehr interessante Bekanntschaft mit Mad. Streicher geborne Nanette Stein zu erneuern. Ehedem hatte ich schon in Augsburg Gelegenheit, sie als Klavierspielerin zu bewundern, und es wäre ihr, wenn sie nach dem Rufe einer Virtuosin gegeizt hätte, sehr leicht gewesen, sich in dieser Eigenschaft durch Reisen einen ausgebreiteten Namen zu machen. Jetzt zeigt sie sich hauptsächlich als mechanische Künstlerin, indem sie bei den unter ihrer Aufsicht erbauten Fortepianos die feinere Arbeit, welche eigentlich dem Instrumente seinen Geist und Gehalt giebt, ganz allein selbst besorgt. Es ist in neueren Zeiten öfters zur Sprache gekommen, dass das stärkere Geschlecht dem weiblichen fast alle Gewerbszweige entrissen habe. Mad. Streicher beweist durch ihr Beispiel, dass im Fache der Kunst der schönen Hälfte noch ein weites und selten benütztes Feld offen stehe. Freilich wird nicht leicht bei jedem Individuum eine Vereinigung so vieler glücklicher Umstände zusammentreffen, wie bei Mad. Streicher. Schon von ihrem siebenten Jahre an war sie von ihrem Vater, dem verstorbenen Orgel- und Instrumentenmacher Stein zu Augsburg in alle Geheimnisse ihres Faches eingeweiht, sie war Zeugin der vielen, im Publikum fast gar nicht bekannten Versuche, wodurch Steins Arbeiten den hohen Grad der Vollkommenheit erhielten, und sie musste, was für den praktischen Künstler das Wichtigste ist, immer selbst dabei Hand anlegen. So war es möglich, dass sie nach dem Tode ihres Vaters in einem Alter, wo Flattersinn den Geschmack an ernsten Beschäftigungen selten aufkommen lässt, die Bearbeitung der Fortepianos selbst übernehmen und seit neun Jahren mit männlichem Geiste selbst fortführen konnte. Die Klavierinstrumente, welche von den Geschwistern Stein an die angesehensten Höfe und so viele Kenner und Liebhaber verschickt worden sind, lassen sich an der nicht tief fallenden, durchaus gleich elastischen, auf der Stelle ansprechenden Tastatur, und an dem reinen, vollen, überall gleichen und runden Ton leicht erkennen, und sie sind ganz auf die Hauptbedingnisse des guten Klaverspiels, auf Fertigkeit, Gesang und Auspruch berechnet. Seit wenigen Wochen haben sich die Geschwister Stein getrennt. Nanette Stein wird auch in Zukunft unter ihrer eigenen Firma, Nanette Streicher, geborene Stein, das Geschäft an der Seite ihres Gatten, Herrn Streichers, dessen musikalischer Kredit hier schon längst gegründet ist, fortsetzen. Ich durchlief ihre grosse und trefflich angelegte Werkstätte, worin mit der eifrigsten Geschäftigkeit gehobelt, polirt, gehämmert und gestimmt wird, mit wahrem Dankgefühl und Achtung für eine Frau, die durch ihr Talent so vielen Tausenden den Genuss harmloser, seliger Stunden vorbereitet und den Werken der musikalischen Dichter dasjenige, ohne welches keine noch so genialische Komposition ihre Wirkung macht, ein schön klingendes Organ, leihet."

* * *

— Max Nordau bespricht in seinem Werke „Entartung" in dem „Dekadenten und Aestheten" überschriebenen Kapitel ein Werk von J. K. Huysmans „A rebours" (Wider den Strich). Es wird in demselben ein „Muster-Dekadent" geschildert, ein Mensch der verfallenden Gesellschaft, der, entnervt, verstimmt, voll Menschen-

verachtung, sich aus der Welt zurückzieht und sich eine „kunstvolle Thebaide", eine „bequeme Einöde" nach seinem eigenen entarteten Geschmack schafft. Wir zitiren aus der „Thebaide" dieses Entarteten, der naturgemäss alles anders denkt und empfindet, als gewöhnliche Sterbliche, das Kuriosum seines Musik-Geniessens. „Wenn er", so heisst es, „sich etwas besonders Gutes anthun will, so dichtet und spielt er sich eine Schmeck-Sinfonie. Er hat sich nämlich einen Kasten bauen lassen, den eine grosse Anzahl Tönnchen mit verschiedenen Schnäpsen füllen. Die Hähne aller Fässchen können durch eine Vorrichtung, die ein Druck auf einen Knopf in Bewegung setzt, gleichzeitig geöffnet oder geschlossen werden und unter jedem Hahn steht ein einziger Becher, in welchen bei Aufdrehung des Hahns ein Tropfen fällt. Diesen Schnapsschrank nennt „des Esseintes" (der Name des Dekadenten) seine „Mund-Orgel". Die Orgel war dann offen. Die Register mit der Aufschrift: „Flöte, Horn, himmlische Stimme" waren aufgezogen, bereit, in Bewegung zu treten. „Des Esseintes" trank einen Tropfen hier, einen da, spielte sich innere Sinfonien und erreichte es, sich in der Kehle ähnliche Empfindungen zu bereiten, wie die Musik sie in's Ohr giesst. Jeder Schnaps entsprach mit seinem Geschmack dem Klang eines Tonwerkzeuges. Der herbe Curaçao z. B. der Klarinette, deren Gesang säuerlich und sammtweich ist, der Kümmel der Oboe, deren dröhnender Laut näselt, Pfeffermünz und Anisette der Flöte, zugleich gezuckert und gepfeffert, quiekend und sanft, während, um das Orchester zu vervollständigen, der Kirsch wüthend die Trompete bläst, Gin und Whisky mit ihrem schrillen Piston- und Trombon-Gedröhne den Gaumen ausreissen, der Träber-Branntwein mit dem betäubenden Getöse der Tuben blitzt, während die vom Chios-Raki und Mastik auf die Mundheit mit voller Faustgewalt gehauenen Donnerschläge der Cymbeln und Pauken rollten." So spielt er „Streichquartette" unter seiner Gaumenwölbung; alter Franzbranntwein, rauchig und fein, scharf und zart, stellte die erste Geige dar; der kräftigere, schnarchendere, dumpfere Rum war die Altgeige, der Vespetro das Violoncello, der Bitter der Kontrabass; grüne Chartreuse war die Dur, Benediktine die Moll-Tonart u. s. w.

* * *

Meinungs-Austausch.

An die Redaktion der Zeitschrift:
„Der Klavier-Lehrer"
zu Händen des Herrn Professor Emil Breslaur
Berlin.

In Ihrem Blatte vom 15./4. 98 befindet sich ein Bericht über das Concert des Fafnerbundes, gez. Dr. Paul Ertel. In diesem Bericht ist auch die Behauptung aufgestellt, dass ich meine Suite „Künstlerleben" von einem Andern habe instrumentiren lassen. Da dieses aber eine völlig aus der Luft gegriffene Unwahrheit ist, ich mein Werk vielmehr von der ersten bis zur letzten Note selbst instrumentirt habe, so ersuche ich die geehrte Redaktion auf Grund des § 11 des Pressgesetzes um Berichtigung der wahrheitswidrigen Angabe durch Abdruck dieses Schreibens in Ihrer nächsten Nummer.

Hochachtungsvoll
M. Jaffé
Margarethenstr. No. 8.

Antworten.

R. S. J. Lemberg. Georges Mathias, der Schüler Chopins, lebt noch. Er wohnt in Paris, Boulevard de Courcelles No. 40. Ich legte ihm Ihre Anfrage nach den jetzt noch lebenden Schülern Chopins vor, und er hatte die Güte, mir darauf Folgendes zu antworten:

„Ausser meiner Wenigkeit, lebt noch Madame Camille Dubois, 45, rue Ampére, Paris. — Eine vorzügliche, geistreiche, interessante Frau: — alle fremden Künstler besuchen sie, um Auskunft über Chopin als Mensch und Lehrer zu hören. Sie hat Chopin in seinen letzten Jahren gekannt, und war eine ausserordentliche Dolmetscherin seiner Musik."

G. M. Arcachon bei Bordeaux. Ich würde mich freuen, die Oeuvres choisies, in denen sich Ihre Faust-Etude befindet, kennen zu lernen.

S. G. Der erste Klavierlehrer Th. Kullaks war Agthe, der damals in Posen lebte. Später studirte K. noch bei Czerny.

E. Pf. Annecy (Savoyen). Bei'm staccato aus dem Fingergelenk schwebt die Hand über den Tasten, die Finger dürfen also vor dem Anschlag keine Fühlung mit den Tasten haben. — Ueber L. Sch's. Apparate zur Fingergymnastik erfahre ich demnächst Näheres und werde Ihnen sodann meine Meinung darüber mittheilen. — Ich würde solche Terzengänge mit der Rechten anfangen, dann die Linke nehmen, (die Linke käme also immer unter die Rechte) und alles mit dem zweiten und vierten Finger spielen.

W. G. Dortmund. Dr. O. Neitzel lebt seit 1885 in Cöln. Sein Führer durch die Oper (3 Bde.) ist ein vorzügliches Werk, das nicht warm genug empfohlen werden kann.

H. R. L. Minden. Ich antworte gewiss gern auf alle an mich gerichtete Fragen, aber was Sie in jeder Elementarmusiklehre und in jedem Musiklexikon beantwortet finden, damit brauchen Sie mich doch nicht Anspruch nehmen.

Adressen-Tafel.

Musiklehrer, ausübende Künstler, Instrumentenbauer und Musikalienhändler.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Otto Hintzelmann. Konzertsäng. (Ten.) u. Gesanglehr. Berlin W., Eisenacherstr. 66.	**Gustav Lazarus.** Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Siegel & Schimmel Academ. Musikalienhandlung. Berlin NW., Friedrichstr. 90.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.	**SCHLESINGER'sche** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin W., Französischestr. 23.
Carl Ecke Pianoforte-Fabrik. Berlin O., Markusstr. 13.	**Ed. Seiler,** Pianoforte-Fabrik. Berlin W., Schillstrasse 9. Vorzügliche Pianinos und Flügel in reicher Auswahl in allen Preislagen.	**C. A. Challier & Co.** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt Berlin SW., Leipzigerstr. 56.
		NEUFELD PIANOS 8 mal prämiirt, anerk. v. Liszt, Kullak u. A. Berlin, Charlottenstr. 18.

Anzeigen.

Pianinos von **Römhildt** in **Weimar**
Apartes Fabrikat I. Ranges.
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von **Liszt, Bülow, d'Albert** auf's Wärmste empfohl. Anerkennungsschreiben aus allen Theilen der Welt. In vielen Magazinen des In- und Auslandes vorräthig, sonst directer Versandt ab Fabrik.
Illustr. Preisliste umsonst.

Wer wirklich billig und gut rauchen will, verlange Preisl. v. **F. Künzel**, Musiker u. Cigarren-Fabrikant, Triebes (Reuss). [32]

Beste Unterrichtswerke!

Volks-Klavierschule
von K. URBACH, 120 Seiten, Mk. 3,—.
Violinschule
von Henning — Schröder, 123 Seiten, Mk. 3,—.
Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Apparate für Fingergymnastik
nach Dr. **Thilo.**
1 Apparat 12 Mark.
1 Fingerhalter 1,20 Mark.
Käuflich **in Berlin** bei: **Plotho**, Potsdamerstr. 113, **Hunger**, Friedrichstr. 58, **Windler**, Dorotheenstr. 3. **Frankfurt a. M., Mannheim, Heidelberg** bei Dröll.
Vertreter für Deutschland:
[37] **Carl Sonnenburg,**
Berlin, Goltzstr. 8.

Notenlese-Lehrmethode.
(Fel. Siegel, Leipzig. 1 *M.*) (Notenlehr- u. Lesemeth. Tonl. u. erl. Akk.-Lehre.) Welch. Musiker v. Ruf hat d. Güte mir ein Urtheil über d Meth. z. erth., dessen geringster Vortheil wahrlich der ist, dass Hilfsl. Noten nicht extra zu lehren sind? A. Wunsch Gratissendg. durch **Robert Huch.** Braunschweig.

Die besten und praktischsten **Klavierstühle** der Welt haben arretierende Schrauben von **F. Dietz** in Rheinsheim b. Karlsruhe.
Prospekte gratis.

Kewitsch-Orgel
Harmonium
und Pianinos.
I. Fabrik. Gr. Lager u. Reparatur-Werkstatt, auch für Flügel u. Pianinos.
Musikern gewähre höchsten Rabatt.
Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737. [57]

Neue Germer-Ausgabe.

Op. 36. **Etüden-Fibel** für die klavierspielende Jugend.

58 **Praktische Studien** zur musikalischen Aneignung technischer und rhythmischer Spielarten, dynamisch belebten, ausdrucksvollen Vortrags wie korrekten Pedalgebrauchs.

Untere Mittelstufe.
3 Hefte, Preis je 1 *M* 50 ₰.
Zur Ansicht durch jede Musikalienhandlung.
Leipzig, Comm.-Verlag von **C. F. Leede.**

Praeger & Meier,
Musikverlag, Bremen versendet gratis: Illustr. Special-Anzeiger über neue, gediegene Musikalien aller Art. Bis jetzt ca. **5000** regelm. Leser. Bitten, umgehd. Adresse einzusenden.
Zu beachten.!

Rud. Ibach Sohn
Hofpianoforte-Fabrikant [37]
Sr. Maj. des Königs und Kaisers.
Fabriken: **Barmen–Schwelm–Köln.**
Flügel und Pianinos.
Barmen, Neuerweg 40. **Berlin SW.** Alexandrinenstr. 26.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor Emil Breslaur.

No 10. Berlin, 15. Mai 1898. XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M*.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Das Tonbewusstsein, seine Entwicklung und seine Pflege.

Von **A. Naubert.**

(Schluss.)

Es wäre eine Leichtigkeit, sich nicht nur von der richtigen Tonhöhe seines eben gestimmten Klaviers zu überzeugen, sondern auch zu sehen, ob dasselbe die richtige „Temperatur" hat, d. h. ob seine Töne alle genau die Tonhöhen haben, die unser gleichschwebendes, temperirtes Tonsystem fordert, es bedarf nur dazu eines Apparats von 12 Stimmgabeln, die genau auf die nöthige Zahl der Schwingungen der Töne unserer Tonleiter abgestimmt sind. Solche Apparate werden gefertigt in dem akustischen Institute von Appuhn in Hanau und sollten eigentlich im Besitz jedes Instrumentenmachers, -Stimmers und -Eigenthümers sein. Besonders auf dem Lande und in Kleinstädten wohnende Pastoren, Lehrer, Beamte etc., die wohl selbst einmal Hand anlegen, um der mangelnden Stimmung ihres Instrumentes nachzuhelfen, sollten dieses Hilfsmittels für die richtige und reine Stimmung nicht entbehren. Auf die Weise könnte eine grössere Gleichheit und Richtigkeit der Tonhöhen erzielt und damit dem Tonbewusstsein aufgeholfen werden.

Wenn nun dieses Hinderniss beseitigt und zu einem Förderungsmittel geworden wäre, dann wäre es allerdings die Frage, ob das Tonbewusstsein in Jedem, wenigstens Musiktreibenden, von selbst käme, oder ob es bei Jedem erst geweckt werden müsste.

Aus eigener Erfahrung und eigener Erinnerung weiss ich, dass ich auf Rath eines Lehrers damit begann, mir einen bestimmten Ton fest einzuprägen. Ich nahm a, dasselbe, wonach man das Orchester stimmt, nach dem der Geiger, der zum Klaviere spielen will, sein Instrument richtet und von dem aus der Stimmer seinen Rundgang durch den Quintenzirkel beginnt. Ein anderer Ton wäre vielleicht eben so gut, am Ende das c mit seinem helleren Klange, aber die oben angeführten Gelegenheiten, das a zu hören, zu denen wir noch den Umstand zählen, dass die im Gebrauche befindlichen Stimmgabeln meist in a stehen, lässt das a wohl praktischer erscheinen. Jede Gelegenheit, zu versuchen und zu vergleichen, ob der Ton sich dem Ohre eingeprägt habe, muss wahrgenommen werden. So oft man einem Klaviere nahe kommt, muss man sich den Ton vorsingen und dann mit dem Instrumente die Kontrolle auf die Richtigkeit hin vornehmen.

Ist der Ton nun so dem Ohre eingeprägt, dass er unverrückbar feststeht (das kann verschieden lange Zeit dauern), dann wählt man einen anderen aus, dessen charakteristischer Klang trotz seiner Verwandtschaft zu a eine gewisse Selbständigkeit und Unabhängigkeit garantirt, z. B. c. Hiermit das gleiche Verfahren wie bei a. Dann vielleicht es.

Nach meiner Erfahrung ist es gut, sich nur mit den Tönen der einen Oktave zu beschäftigen: a c es, nicht mit deren Oktaven nach Tiefe und Höhe zu. Sitzen diese drei Töne fest im Ohre, so ist damit das Tonbewusstsein für mindestens eine ganze Oktave geschaffen und das Weiterausbreiten

des Tonraumes nach rechts und links ist nur noch Sache der Zeit und der immensen Arbeit, denn selbstverständlich gehört eine fortwährende Beschäftigueg mit dem Stoffe dazu, um vollkommene Sicherheit und Unfehlbarkeit zu erreichen.

Nach diesen Uebungen ist es vortheilhaft, statt des Einzeltons sich den Akkordklang des Tones seinem Charakter nach einzuprägen, und zwar zunächst der Akkorde A-dur, C-dur, Es-dur, deren Grundtöne ja schon als Säulen des im Innern zu errichtenden Tongebäudes feststehen. An diese Uebung ist die des Auffassens der Mollakkorde derselben Stufen zu reihen, der dann die Verbindungen der Grundakkorde mit denen der Unter- und denen der Oberdominante zu folgen hätten. Es wird auch gut sein, sich in dieser Zeit viel mit Stücken zu beschäftigen, welche in den betreffenden Tonarten stehen.

Bei dieser Gelegenheit sei hingewiesen auf die Bestrebungen, welche man zu Ende vorigen und zu Anfang dieses Jahrhunderts machte, um den bestimmten Klangcharakter, welchen unleugbar jede Tonart hat, mit Worten zu fixiren, ähnlich den Betrachtungen, die von Einzelnen heute aufgestellt werden und welche dahin gehen, einzelne Töne und Akkordklänge mit Vorstellungen von Farben zu verbinden, dass z. B. in dazu geeigneten Individuen sich mit dem Anhören einer Tonart, z. B. E-moll, sich eine Farbevorstellung, z. B. der von Gelb vereinigt. Unter den Leuten, die damals den Charakter des Tonklanges, oder Tonartenklanges feststellen wollten, zeichnet sich besonders der Dichter Schubart aus. Ich weiss nicht, ob die Aufzeichnungen dieses begabten Mannes, dem noch andre zur Seite getreten sind, in besonderen Abdrücken zu haben sind, jedenfalls bieten ausführliche Lexica der Tonkunst einige Auskunft über diese Materie.*)

In den beregten Betrachtungen findet sich neben manchem Treffenden auch viel Absurdes und Symbolisches, Dinge, die zur Belichtung der Sache selbst wenig oder nichts beitragen, die trotzdem aber Anregendes für den Leser bieten. Diese Lektüre wird zu Selbstversuchen und Proben des eigenen Empfindens reizen und vor allen Dingen das Ohr auf die Klangfarbenunterschiede hinlenken und schärfen.

Auf diese Weise bildet sich die Fähigkeit nach zwei Seiten hin aus, nach der der Verschiedenheit der Tonhöhen und der des Unterschiedes der Klangfarben, des Klangcharakters. Damit dürfte der Weg gewiesen sein, der zur Erlangung und Bildung dieser Seite der musikalischen Begabung führt, denn nachdem Geist und Fantasie hinein geleitet sind in die Arbeit, die sie zu besorgen haben, fördern sie sich von selbst weiter. Auf diesem Wege hat der Schreiber dieses sich die Eigenschaft des Tonbewusstseins angeeignet und ist in der Lage, denselben allen Erwachsenen, welche die Arbeit an sich vornehmen wollen, zu empfehlen. Noch muss erwähnt werden, dass als ausserordentliches und unentbehrliches Hilfsmittel kräftiges Singen vom Blatte nebenher gehen muss, dem als Kontrolleur das Klavier beizustehen hat, und Lesen von Musikstücken, deren Haupttonart man sich beim Beginn auf dem Instrumente anschlägt und während desselben man sich öfters überzeugt, ob die Tonhöhen-Vorstellung der einzelnen Theile des Stückes mit der Wirklichkeit übereinstimmt.

Anders dürfte der Gang sein, den man mit jungen Schülern einzuschlagen hat. Selbstverständlich wäre in der ersten Unterrichtszeit nur versuchsweise an das Einprägen des Klanges eines Tones zu gehen. Später müsste schematisch die Sache fortgesetzt werden, anknüpfend an das Singen neben dem Klavierspiele. Ausser kleinen Treffübungen müsste immer wieder versucht werden, einzelne Töne festzuhalten. Es müssten kleine Tonfolgen vorgespielt und vom Schüler gleich während des Hörens niedergeschrieben werden, wie dergleichen Uebungen beim Notendiktat vorkommen. Von einfachen Zusammenklängen, deren Bestandtheile der Schüler zu nennen hätte, müsste man zu komplizirteren übergehen, zunächst immer noch im Rahmen der konsonirenden Akkorde. Dann können dissonirende Akkorde, Septimenakkord, verminderter Septimenakkord, bei denen die Dissonanz immer ein Akkordbestandtheil ist, dann würde man zu Vorhaltsakkorden schreiten, und schliesslich beliebige Töne zu einander erklingen lassen und ihre Namen vom Schüler fordern.

Gleichzeitig ist das Hinlenken des Ohres auf den Unterschied des Klangcharakters der verschiedenen Tonarten. Hier dürfte als wirksamstes Mittel sich die Transposition erweisen, zunächst in die nächstliegenden Tonarten, z. B. von D-dur nach Des-dur, von A-dur nach As-dur etc. Dann wird der Klangcharakter-Unterschied am deutlichsten in's Ohr fallen und den Schüler auf die Sache in der Weise lenken, dass er selbstthätig auch ausser dem Unterrichte Vergleiche anstellt.

Auch Betrachtungen über die Tonart, die der Komponist für das eine odere andere Stück gewählt hat, und in der die Stimmung derselben am besten zur Geltung kommt, sind anzustellen. Die Vergleichung der Wirkung z. B. des zweiten Themas jeder

*) In Nr. 24 des Jahrganges 1894 des „Klavier-Lehrers“ befindet sich ein Aufsatz: „Wie Schubart und Matheson die Tonarten charakterisirten“, der alle Deutungen Schubart's, auf die der Autor hinweist, enthält. E. B.

Sonate, das bei seiner Rückkehr jedesmal in einer anderen Tonart steht als im ersten Satze, sind anzustellen.

Das dürfte im grossen und ganzen der Weg sein, der zur Erlangung und Ausbildung dieser angenehmen Eigenschaft, des Tonbewusstseins, einzuschlagen ist. Ob er immer zum Ziele führt, kann nicht garantirt werden, aber dass er, wenn beschritten und genau eingehalten, bei vielen gute Erfolge zeitigen wird, ist sicher.

Lilli Lehmann als Vegetarierin.

(Aus der Zeitschrift: **„Die Gesundheit“**.)

Durch die Güte des gewesenen Reichstagsabgeordneten und edlen Förderers jeder guten Sache, Herrn Friedrich Wannieck aus Brünn, der selbst ein begeisterter Anhänger der vegetarischen Lebensweise ist, sind wir heute in der angenehmen Lage, unseren Lesern zwei interessante Briefe der berühmten deutschen Opernsängerin, Frau Lilli Lehmann-Kalisch zu bieten.

Der erste Brief ist bereits im Vorjahre im Maihefte der ausgezeichneten englischen vegetarischen Zeitschrift „The vegetarian review“ veröffentlicht und die deutsche Uebersetzung eigens für die „Gesundheit“ durch Herrn Wannieck selbst in liebenswürdigster Weise besorgt worden, wofür wir ihm an dieser Stelle den aufrichtigsten Dank aussprechen. Das zweite Schreiben wurde von Frau Lilli Lehmann vor kurzem direkt an Herrn Wannieck gerichtet und wird heute zum ersten Male durch unser Blatt der Oeffentlichkeit übergeben. Wir thun dies mit um so grösserer Freude, als wir überzeugt sind, dass beide Schreiben, in welchen die Verfasserin ihrer Anschauung über den gesundheitlichen und ethischen Werth des Vegetarismus in so beredten Worten Ausdruck verleiht, allgemeines Interesse hervorrufen und jedenfalls neue Freunde dem heilbringenden Vegetarismus zuführen werden.

* * *

Der erste Brief der Frau Lilli Lehmann lautet:

„Ich war durch mehrere Jahre in hohem Grade nervös und zwar so, dass ich genöthigt war, mich gänzlich von der Gesellschaft zurückzuziehen und mich ausschliesslich meiner Kunst und dem sehr anstrengenden künstlerischen Berufe zu widmen. Mein nervöser Zustand nahm so überhand, dass ich vor jedem Auftreten Tag und Nacht von dem schrecklichsten Kopfweh geplagt wurde. Ich konnte infolge nervöser Aufregung vor dem Gesange kaum athmen: kurz, ich war in einer entsetzlichen Lage und meine Zustände waren derart, dass eine Herzschwäche eintrat, an welcher ich durch mehrere Jahre litt, und welche, trotz der besten Pflege und Ruhe, nur sehr langsam sich besserte.

Es war Eugen d'Albert und Professor Klindworth (der bekannte Berliner Musikprofessor, ein hervorragender Vegetarier und Mitglied des deutschen Vegetarierbundes), welche schon zu einer früheren Zeit mir wiederholt den Rath ertheilten, Vegetarierin zu werden, aber ich liebte das Fleisch allzusehr, so dass ich mich nicht entschliessen konnte, von Vegetabilien allein zu leben, obgleich ich immer in ziemlicher Menge sowohl Vegetabilien als auch Früchte genoss. Vor zwei Jahren jedoch entschloss ich mich für einige Tage vegetarisch zu leben.

Während der ersten Tage war ich stets hungrig und nie befriedigt. Aber nach einigen weiteren Tagen schwand diese Empfindung. — Nach Ablauf von etwa 14 Tagen hatte ich die Befriedigung, zu bemerken, dass mir die vegetarische Diät ausserordentlich gut bekam. Meine Ohnmachtsanfälle verschwanden, die Aufregung vor dem Singen stellte sich ebenfalls nicht ein. Bei einem Wohlthätigkeits-Konzerte im Kroll'schen Etablissement in Berlin bemerkte ich eben, dass ich mit der grössten Ruhe auftreten und singen konnte. Ich beobachtete den erstaunlichen Einfluss dieser Diät auf mich jeden Tag, und ich bin meinen vorhin genannten zwei Rathgebern herzlich dankbar.

Ich fühle mich viel leichter und ich kann sagen, ich fühle mich verjüngt. Ich kann viel mehr ertragen und fühle mich in jeder Beziehung besser und besser. Aber ich muss gestehen, dass ich nicht so vollständig streng bin, als es vielleicht andere sind; — das eine oder das anderemal nehme ich doch Fleischbrühe mit Hafer, Reis oder dergleichen. Ich ernähre mich sonst von Gemüse und esse namentlich viel Obst, sowohl im rohen als auch im gekochten Zustande. Statt Kaffee und Thee trinke ich Milch.

Ich bin in doppelter Weise über die vegetarische Lebensweise erfreut, weil ich nicht mehr von dem Gedanken geplagt werde, dass man die Cadaver von Thieren, welche vor der Tödtung entsetzlichen Qualen ausgesetzt werden, verzehren soll — und dies ist ein erhebendes und beglückendes Gefühl.

Der beruhigende Einfluss der vegetarischen Diät auf das Gemüth lässt uns vermuthen, dass selbst eine theilweise vegetarische Diät schon von dem wohlthätigsten Einflusse auf das Volk sein müsste. Vor allem würde dadurch die Trunkenheit wesentlich vermindert werden. Die Rohheit, mit welcher die Thiere behandelt werden und welche bei Fleischessern stets im Zunehmen begriffen ist, hat das Volk im allgemeinen in entsetzlicher Weise verwildert und dieser rohe Charakter hat überall noch zu Ausschreitungen und Verbrechen der verwerflichsten Art geführt. Es wurde durch die Statistik nachgewiesen, dass Fleischer oder Schlächter viel häufiger Morde begehen wie irgend eine andere Be-

völkerungsklasse, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil sie stets mit diesem grausamen Handwerk drs Schlachtens (Thiermordes) beschäftigt sind. Ebenso wurde nachgewiesen, dass fast alle Verbrecher Thierquäler sind, und in dieser Beziehung wird leider noch immer wenig gethan, um das menschliche Herz zur Barmherzigkeit zu erziehen.

Die Humanität soll schon in den Schulen gelehrt werden, und es sollte jedes Kind angehalten werden, nie ein Thier zu quälen, im Gegentheil der Beschützer der Thiere zu sein."

Lilli Lehmann.

* * *

Am 7. Februar 18?8 schreibt Frau Lilli Lehmann-Kalisch während ihres Wiener Aufenthaltes und der Triumphe, die sie daselbst feierte, an Herrn Friedrich Wannieck:

„Seit vier Jahren bin ich Vegetarierin, esse gar kein Fleisch, aber Eier und trinke statt Kaffee und Thee Milch und dies schon seit 8—10 Jahren Sie haben es gut, Sie züchten sich Ihr Obst und Gemüse selbst. — Wenn Sie wüssten, was wir in der Stadt manchmal essen müssen! In Berlin ist seit der Einführung der Rieselfelder fast kein anständiges Gemüse zu haben, wenn man nicht zufällig einen Bauern trifft, der sein Gemüse allein baut. — Gross ist es ja, riesengross, aber man muss es drei bis viermal abwallen, um nur den ekelhaften strengen Geschmack herauszubekommen. — Wenn wir Sommers im Salzkammergut uns in die Einsamkeit begeben, ist's noch schlimmer; da muss ich von Knödeln und Reis allein leben — Gemüse bekomme ich fast gar nicht. — So frette ich mich durch, aber ich begreife ganz gut, dass Menschen ohne Energie sich schwer oder gar nicht zum Vegetarismus aufschwingen können. Ich bin ganz, ganz glücklich bei dieser Lebensweise und möchte gern die ganze Welt dazu bekehren. War ich schon anspruchslos, so bin ich es heute noch viel mehr und finde, dass man's gar nicht genug sein kann."

Lilli Lehmann.

* * *

Dem Urtheil der Frau Lilli Lehmann über vegetarische Lebensweise schliesse ich das Richard Wagner's über Wasserkuren an. Dasselbe ist enthalten in einem Briefe, den er an den Philosophen Edmund von Hagen schrieb, der sich durch Ueberarbeitung ein Nervenleiden zugezogen hatte. Der Brief lautet:

Werthester Freund!

Sie haben uns recht unnöthig erschreckt, was ich andererseits gern Ihrem natürlich erregten Zustande zuschreibe. Ich erfahre, dass Sie durch Ihre hochgeehrte Frau Mutter veranlasst werden, mit ihr eine Wasserkur in Blankenburg zu gebrauchen. Folgen Sie ihr doch um des Himmels Willen! Jeden meiner leidenden Freunde, habe ich bisher immer nur in die Wasserkur geschickt, und jeder hat es mir gedankt. Ich hatte diese Sicherheit in der Anempfehlung der Wasserkur durch meine eigene Erfahrung gewonnen! Im Jahre 1856 war ich so nervenleidend geworden, dass ich mich vor jedem sanften Luftzug fürchtete. In Mernet (bei Genf) sagte mir der Hydropath nach einem kurzen Examen: „Mein Herr, Sie sind nur nervös! Bleiben Sie zwei Monate bei mir, und Sie werden von Ihren Beunruhigungen nie wieder etwas erfahren!" Dieses ging buchstäblich in Erfüllung, und es zeigte sich, dass alle sonstigen (eingebildeten) Leiden nur sekundär waren. — Ich setze voraus, dass der Blankenburger Arzt das kalmirende Verfahren kennt, d. h. leichte Einpackungen von ¾ Stunden Dauer, darauf abgeschreckte Waschungen, nämlich nicht unter 20 Grad Réaumur, leichte Ueberschüttungen, auch sanfte Abreibungen. Sie sollen sehen, wie ruhig Sie sich dabei bald fühlen werden und alles Spiritisten-Unfuges! Herzlichen Gruss!

Ihr ergebener

Richard Wagner.

Bayreuth, 18. Juli 1878.

* * *

Die Art der Wasserbehandlung, wie sie Richard Wagner beschreibt, ist die einzig richtige. Nur kein kaltes Wasser für Nervöse, ihr Zustand kann sich dadurch bis zum Wahnsinn steigern. In derselben Art, wie Richard Wagner empfiehlt, werden Neurastheniker in dem weltberühmten Sanatorium des Dr. Lahmann auf „Weisser Hirsch" bei Dresden behandelt. Die Erfolge, welche er dadurch erzielt, grenzen oft an's Wunderbare. Ich spreche aus wiederholter eigener Wahrnehmung.

Emil Breslaur.

Musikaufführungen.

Alár,

romantische Oper in drei Akten und einem Vorspiel.
Dichtung und Musik von **Géza Graf Zichy.**
Erstaufführung
am 3. Mai im Berliner Königl. Opernhause.

Wie dies in neuerer Zeit üblich geworden, ist der Komponist auch hier sein eigener Dichter, aber wie auch eben so häufig, nicht zum Heile seiner musikalischen Inspiration. Graf Zichy hat für sein Libretto eine recht verzwickte Liebesgeschichte ersonnen, die vielleicht als flott geschriebener Roman einen ganz guten Eindruck gemacht hätte; als Operntext erwies sie sich aber doch vor Allem als altmodisch und zu wenig interessant. Es handelt sich um den allbekannten Liebeskonflikt, dass der Held des Stückes just die nicht gerade heirathen kann, die er sich zur Herzensliebsten erkor, sondern mit einer anderen, durch eigenthümliche Schicksalsmächte gezwungen, getraut wird. Die erste heisst Elisabeth und ist von auffallender Herzensgüte, die zweite

nennt sich Ilóna (nicht Ilóna, wie häufig in der Partitur steht) und ist eine feurige Tochter ihres Landes. Alár soll nun die letztere, die ihm so gleichgiltig, auf Wunsch der Familie heirathen, und zu allem Unglück hatte er bei einem plötzlichen Kampfgemenge den Bruder Ilonas tötlich verwundet. Dieser nimmt Alár noch kurz vorm Tode den Schwur ab, Ilona sich unbedingt zu vermählen, und stirbt mitten im Vaterunsergebet auf offener Bühne. So kommt es denn nun zur Trauung, natürlich mit Orgelklang. Unmittelbar nach derselben erklärt aber Alár nach berühmten französischen Mustern, dass er es plötzlich für richtig halte, einen Kreuzzug nach dem gelobten Lande zu unternehmen, was auch trotz des Einspruchs der liebenden Gattin geschieht. Inzwischen aber findet noch schnell eine Begegnung mit der schüchternen Elisabeth statt und es wird unter etwas eigenartigen Umständen ein Ballet im Wiener Stile auf einem Waldfriedhofe arrangirt. Der Kreuzzug ist zu Ende. Da geht das Gerücht, dass Alár durch einen Schwertstreich im Gotteskampfe gefallen sei. Dieses Gerücht hat entsetzliche Folgen: Elisabeth tötet sich durch einen Sturz in einen zufällig vorhandenen Abgrund und Ilona geht — eine zweite Ophelia — in ein inzwischen auf dem Waldfriedhofe aufgebautes Kloster.

Als an diesen Thatsachen nichts mehr zu ändern ist, erscheint natürlich der todtgesagte Alár und erfährt all die bösen Zufälle. Anstatt sich nun als der Dritte im Bunde zu opfern, wie man erwarten könnte, erliegt er dem Dolchstich einer Zigeunerin namens Rúmi, deren Wesen schon vom Anfang der Oper an verdächtig war, trotzdem aber dringend der Erklärung bedarf. — Wie sich leicht einsehen lässt, ist mit solchem Libretto kein Aufhebens zu machen, und dies ist mit der Hauptgrund, weshalb die Oper beim Publikum nur einen Achtungserfolg erzielte. Die Musik steht ungleich höher: aber sie ist in einem sonderbaren Zwiespalt befangen. Zu Zweidritteln ziemlich modern in Wagnerischer Weis' gehalten, während ein Drittel einer längst vergangenen Epoche angehört. Oft sind die Anlehnungen an Wagner auffallend stark, dann wieder steigt der Autor auf ein ziemlich niedriges Niveau herab, so u. a. in der auch sonst keineswegs einwandsfreien Balletmusik und in dem Leitmotivo Alárs; es finden sich hier mancherlei Trivialitäten, doch gefiel dem Publikum die Balletmusik, oder sollen wir lieber sagen? das Ballet selbst am besten. Was sonst Graf Zichy in seiner Partitur vorbringt, ist durchweg anständige Musik, Musik, die nirgendwo einen Kompositionsfehler aufweist, immer korrekt im höchsten Grade abgefasst ist, und doch den Zuhörer kaum packt. Kurz, es fehlt ihr dasjenige individuelle Gepräge, das allein auf die Dauer ein erhöhtes Interesse bei den Zuhörern erregt. — Die an der Aufführung Betheiligten schienen nicht allzusehr bei der Sache zu sein; es klang das meiste (bei der zweiten Aufführung, die ich nur hören konnte) recht matt. Genannt seien Hr. Sommer als Alár, Frl. Hiedler als Elisabeth, Frl. Egli als Ilona. Die Austattung war entsprechend.

Dr. Paul Ertel

Es ist ein ebenso trauriges wie beredtes Zeichen, dass es selbst heute den begabtesten Komponisten nicht vergönnt ist, mit Hülfe ihrer Kunst den materiellen Sorgen um das tägliche Brot enthoben zu sein. In dieser Lage befindet sich, um einen ganz eklatanten Fall zu erwähnen, der Komponist **Karl Gleitz**, der, obschon seine Werke von der gesammten massgebenden Kritik einer ganz besonders hohen Würdigung unterzogen wurden, dennoch sich in drückendster pekuniärer Lage befindet. Bis vor Kurzem noch war er gezwungen, sein Brot als — Fabrikarbeiter zu verdienen. Am 3. Mai nahm sich des unglücklichen Autors der Verein zur Förderung der Kunst an und veranstaltete einen Gleitz-Abend im Bürgersaale des Rathhauses. Vor einem übermässig zahlreichen Publikum wurden eine ganze Reihe der auserlesensten Schöpfungen dieses genialen Tondichters aufgeführt und mit echtestem, grossen Beifall aufgenommen. Einzelne derselben, wie z. B. die kleine Orchesterpièce „Pietà" und die enorm schwierige Klavierfantasie „Irrlichter" mit Begleitung des höchst virtuos behandelten Orchesters, geradezu vollendet von der Pianistin Frl. Siebold vorgetragen, gehören zum Allerbesten, was die Neuzeit hervorgebracht. In den Liedern tritt uns die eigenartige musikalische Natur Gleitz' sehr stark entgegen und man sollte eigentlich erwarten, dass sie nunmehr auf den Programmen unserer grossen Künstler endlich erscheinen werden. Jedenfalls ist dies neue Konzert wieder ein grosser Schritt zum Wege gewesen, und ohne Zweifel wird nun eine überzeugte Partei für den Komponisten eintreten und ihn die Misère des Alltagslebens vergessen machen. Dr. Paul Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der König von Sachsen ernannte die Komponisten Hrn. Reinhold Becker in Dresden zum Professor und Hrn. Eelix Draeseke daselbst zum Hofrath. — Der Kaiser von Oesterreich verlieh Hrn. Prof. E. Hubay in Budapest das Ritterkreuz des Franz Josef-Ordens. — Hr. Paul Lehmann-Osten, der Direktor der Ehrlich'schen Musikschule in Dresden, erhielt vom Herzog Friedrich von Anhalt die goldene Verdienstmedaille für Kunst und Wissenschaft. — Dem Generalmusikdirektor, Hofrath Ernst Schuch in Dresden, wurde vom Kaiser von Oesterreich der erbliche Adel verliehen.

— Der Kaiser hat durch Ordre vom 27. Januar 1895 einen Wanderpreis für deutsche Männergesangvereine gestiftet. Der Wettstreit soll im Sommer 1899 (warscheinlich im Juni) zum ersten Male stattfinden, und zwar in Cassel. Es können nur solche Männergesangvereine des deutschen Reiches, welche mit mindestens hundert Sängern sich an dem Wettstreit betheiligen, zu dem Wettsingen zugelassen

werden. Sänger von Beruf sind ausgeschlossen, ebenso Vereinsmitglieder, welche weiter als fünfzehn Kilometer vom Sitze ihres Vereins wohnen, es sei denn, dass solche Sänger dem betreffenden Vereine zur Zeit der Anmeldung mindestens zwei Jahre angehören. Die am Orte des Wettsingens bestehenden Vereine und wohnenden Sänger können an dem Wettstreite nicht theilnehmen. Bei der Meldung zur Theilnahme an dem Wettstreit sind die Mitglieder, welche an dem Wettsingen theilnemen wollen, mit Namen und Wohnort aufzuführen. Nur solche Mitglieder, welche dem Vereine zur Zeit der Anmeldung aktiv angehören, können zugelassen werden. Das Wettsingen beginnt mit einem zu diesem Zwecke komponirten längeren Tonwerke; dieses wird den zugelassenen Vereinen sechs Wochen vor dem Wettsingen in Partitur und Stimmen zugestellt. Daran schliesst sich der Vortrag eines Liedes im Volkston, welches den Vereinen eine Stunde vor ihrem Auftreten in Partitur und Stimmen übergehen wird. Beide Gesänge sind a capella-Chöre und enthalten keine Soli. Ein dritter Gesang ist der freien Wahl eines jeden Vereins überlassen, nur muss derselbe ebenfalls ohne Instrumentalbegleitung sein, darf keine Soli enthalten und die Dauer von zehn Minuten nicht überschreiten. Ausgeschlossen ist hierbei auch ein Tonwerk, mit welchem der betreffende Verein bei früheren Wettstreiten einen Preis errungen hatte. Der Wanderpreis besteht in einem Kleinod aus edlem Mettalle und soll während der Zeit des Besitzes von dem Vorsitzenden des betrffenden Vereins bei festlichen Gelegenheiten um den Hals getragen werden. Ein dreimaliger Sieg, wenn auch nicht hintereinanderfolgend, bringt das Kleinod in den dauernden Besitz des Vereins; andernfalls wird bei der Abgabe der Name des Vereins mit der Jahreszahl des Sieges auf dem Kleinod vermerkt. Das Preisrichteramt wird von neun hervorragenden Musikern ausgeübt, welche von dem Kaiser ernannt werden. Die Preisvertheilung selbst erfolgt in einem feierlichen Akte, der eine festliche Vereinigung aller betheiligten Vereine folgt. Im ganzen werden für das Wettsingen und die damit verbundenen Festlichkeiten zwei Tage in Aussicht genommen. Die Vorstände der Gesangvereine werden ersucht, ihre Betheiligung bei dem Vorsitzenden der Kommission bis 1. Dezember 1898 einzureichen. Die „Kommission für den Wettbewerh um den von Sr. Majestät dem Kaiser und Könige gestifteten Wanderpreis für deutsche Männergesangvereine“ besteht aus den Herren: Bolko Graf v. Hochberg, General-Intendant der königlichen Schauspiele, Vorsitzender, Berlin W., Markgrafenstr. 38. Albert Becker, königlicher Professor, Direktor des königlichen Domchors. Hugo Bock Königlicher Hofmusikalienhändler. Heinrich v. Herzogenberg, königlicher Professor. Erich Müller, Geh. Ober-Regierungsrath im Kultusministerium. Hermann Prüfer, königlicher Musikdirektor. Georg Vierling, königlicher Professor.

— Guiseppe Verdi hat soeben mehrere Werke für Chor und Orchester vollendet. Der Philharmonische Chor (Dir. Siegfried Ochs) erwarb schon vor einiger Zeit das Recht zur ersten Aufführung der Kompositionen hier und wird sie zu Anfang des nächsten Winters seinen Hörern vorführen. Ein Stabat mater und ein Tedeum werden als besonders hervorragende Schöpfungen bezeichnet

— Der Pianist Josef Hofmann hatte in New-York einen kleinen Unfall. Beim Radfahren verunglückte er, als er einer Dame ausweichen wollte, so, dass er während einer Woche seine Engagements aufgeben musste, was für ihn einen Verlust von 5000 Dollars, gleich 20,000 Mark, bedeutete.

— Ein bekannter Luftschiffer hat, nach Mittheilung des Patentbureaus von H. & W. Pataky in Berlin festgestellt, dass die Stimme einer Frau in der Höhe von zwei englischen Meilen gehört wird, während die eines Mannes nie höher als eine englische Meile dringen konnte.

— Am 7. Mai, Mittags 12 Uhr, wurde die Musikausstellung im hiesigen Messpalast, Alexandrinenstr. 110, deren Ertrag als Beihilfe zu einem in Berlin zu errichtenden Richard Wagner-Denkmal dienen soll, eröffnet. Der grosse Zentralhof, der ungefähr 1000 Quadratmeter umfasst, hatte eine künstlerische Ausschmückung erfahren. Die Gebäude, welche den Hof umschliessen, sind mit Malereien verziert, die Szenen und Gestalten aus Wagner's Tondramen darstellbar. Der grosse Platz ist in einen Palmengarten mit Blumenbeeten, Grottensteinen und Laubenzügen verwandelt. Die Frau Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen, die hohe Protektorin der Ausstellung, erschien mit ihrem Gemahl gegen 12 Uhr, empfangen von den Klängen des Wagner'schen Kaisermarsches, den das Berliner „Neue Sinfonie-Orchester“ unter Hofkapellmeister Sucher's Leitung schwungvoll ausführte. Nachdem derselbe verklungen, trat Otto Lessmann vor das hohe Paar, sprach in schlichten, treffenden Worten über die Bedeutung der Ausstellung, dankte der hohen Frau für die Theilnahme, die sie dem Werke geschenkt und schloss mit einem Hoch auf die hohe Protektorin, in das die zahlreiche Versammlung begeistert einstimmte. Daran schloss sich ein Rundgang durch die Ausstellungsräume.

— Den Musikfreunden wird die Nachricht willkommen sein, dass der Musikalienverlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig nach den soeben erschienenen „Mittheilungen No. 53“ mit neuen grossangelegten „Bibliotheken für Haus- und Konzertgebrauch“ vorgeht. Sie veranstaltet im Anschluss an die Klavierbibliothek, die mehr als 7000 Hefte und Nummern umfasst, eine Violin-Bibliothek, Viola-Bibliothek, Violoncell-Bibliothek für Blasinstrumente, Orgel-Bibliothek und Harmonium-Bibliothek. Alle darin aufgenommenen Werke sind sorgsam nach Gruppen geordnet und werden in schmucker Ausstattung zu einheitlichen Stufenpreisen geboten. In einem besonderen Aufsatze „Ueber instruktive Ausgaben für den Klavierunterricht“ schildert Heinrich Germer die Entwicklung der instruktiven Ausgaben der letzten 30 Jahre und stellt dabei Grundsätze für instruktive Ausgaben, die auf der Höhe der Zeit stehen, auf. Für ein bisher weniger gepflegtes Gebiet solcher instruktiven Ausgaben zeigt

die Verlagshandlung eine „Schule des vierhändigen Klavierspiels“ von Conrad Kühner an, in die ausschliesslich Original-Kompositionen aufgenommen worden sind. Die rasch eingeführten „Konzerthandbücher“, deren erste Bände Orchestermusik, Gesangmusik mit Orchester und Chorwerke ohne Begleitung behandeln, haben eine Bereicherung durch den soeben erschienenen 4. Band: „Harmoniummusik deutschen und ausländischen Verlages“ erfahren, eine Zusammenstellung, die jedem Harmoniumspieler um so willkommener sein dürfte, als gerade auf diesem Gebiete übersichtliche und zugleich erschöpfende Verzeichnisse fehlten. Den Vermischten Nachrichten ist zu vernehmen, dass Franz Curti's japanische Märchenoper „Lili-Tsee“ in Amerika bereits über 30 Aufführungen erzielt hat. Eine recht bezeichnende Statistik der im ersten Vierteljahr 1898 an den wichtigsten deutschen Theatern am meisten zur Aufführung gelangten Werke wird auf Grund des bei Breitkopf & Härtel monatlich erscheinenden „Deutschen Bühnen-Spielplanes“ mitgetheilt. Blumenthal und Kadelburg's „Hans Huckebein“ erzielten 336, „Im weissen Röss'l“ 264, Lauf's und Kraatz's „Die Logenbrüder“ 153 Aufführungen!

Unter den demnächst erscheinenden Musikalien wäre hervorzuheben F. Draeseke's Jubel-Ouverture für grosses Orchester, die im Auftrage der Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden zur Feier des 70. Geburtstages und 25jährigen Regierungsjubiläums Sr. Majestät des Königs Albert geschrieben und am sächsischen Jubeltage von der Königl. Kapelle in Dresden zur ersten Aufführung gebracht worden ist. Den Lebensbeschreibungen von F. E. Koch, Gesanglehrer in Berlin, H. Winderstein, Kapellmeister in Leipzig und H. Zöllner, Dirigent des Liederkranz in New-York (vom 1. Oktober d. J. an Universitätsmusikdirektor und Leiter des Universitäts-Sängervereins zu St. Pauli in Leipzig) ist ein Verzeichniss ihrer Werke beigegeben. Den Schluss der „Mittheilungen“ bildet eine statistische Uebersicht der im letzten Winterhalbjahre aufgeführten Gesang- und Orchesterwerke des Breitkopf & Härtel'schen Verlages. Die Mittheilungen werden von der Verlagshandlung an alle Musikfreunde kostenfrei versandt.

— Der Königl. Musikdirektor Herr Theobald Rehbaum in Wiesbaden hat im Auftrage der musikalischen Abtheilung des Senats der Akademie der Künste einen Text für die Konkurrenz der Meyerbeer-Stiftung gedichtet. — Von diesem vielseitigen Künstler wurde sein Schauspiel „Leibeigen“ vor kurzem in Weimar mit gleichem Erfolge wie früher im Kgl. Theater zu Wiesbaden aufgeführt.

Prag. Die Leiterin der seit dem Jahre 1830 hier bestehenden vornehmen und gediegenen Musikbildungsanstalt Josef Proksch, Frl. Marie Proksch, giebt der Oeffentlichkeit alljährlich Gelegenheit, sich von den Unterrichtserfolgen und Fortschritten der Zöglinge zu überzeugen, welche ihre musikalische Ausbildung in dieser Klavierlehranstalt geniessen. Für den guten Ruf der letzteren sprechen zahlreiche Schüler derselben, welchen die hier erworbene, gründliche Vorbildung in der Theorie und Praxis der Musik es ermöglichte, auf dem Gebiete des musikalischen Unterrichtswesens ihren Lebensberuf zu finden. In den zwei jüngst stattgefundenen Aufführungen gelangten Werke von Bach, Beethoven, Streletzky, Th. Kirchner, Brahms, Schumann, P. Douillet, Rubinstein, Händel, Daquin, Mozart, Tschaïkowski, Scriabine, Wiktol, Dubois und Weingartner zur Aufführung. Mit Spannung erwartete man die für grosses Orchester komponirte (durch Arnold Böcklin's Gemälde angeregte) symphonische Dichtung „Das Gefilde der Seligen“ von F. Weingartner, op. 21, welche in einer vom Komponisten selbst gesetzten Bearbeitung für zwei Klaviere von den beiden vorgeschrittensten Schülerinnen der Anstalt, den Frl. Marie Schmidt und Marie Bergmann sich selbst als Ausführenden zur Ehre, den Zuhörern sehr zu Danke vorgetragen wurde. Man merkt jedoch aus dieser Bearbeitung deutlich, dass die Komposition durchaus instrumental gedacht ist und dass das Klavier uns wohl den melodischen, harmonischen und rhythmischen Gehalt der Tondichtung, freilich auch nur in einer Verblassung und Verwässerung, jedoch nicht das Abwechselnde im Klange einer und derselben musikalischen Phrase, den Reichthum und die Farbenpracht der modernen Instrumentirung auch nur annähernd vergegenwärtigen könne. Immerhin sind wir der strebsamen Institutsleitung sehr dankbar für diese Vorführung und anerkennen ihr Bemühen, die Schüler mit interessanten musikalischen Neuigkeiten bekannt zu machen. Frl. Schmidt zeigte an ihrem Spiel hochentwickelte Technik, Kraft und ausgeprägtes rhythmisches Gefühl. Frl. Bergmann hingegen zeigte in zwei Solostücken von Chopin und Dubois, dass ihre Hauptstärke neben vorgeschrittener Technik namentlich im weichen duftigen Tastenanschlage, in der Zartheit und Poesie der Auffassung und Wiedergabe gelegen sei. Ein ausgesprochenes Musiktalent verrieth das jugendliche Fräulein Ludmilla Rezábek im Vortrage dreier Klavierstücke von Daquin, J. S. Bach und Mozart; ihrer Weiterentwicklung darf man mit Interesse entgegensehen. Frl. Gusti von Bauernfeld gewann sich die Sympathie des Publikums durch das hübsche Spiel eines Themas mit Variationen von Tschaïkowsky. In fünf Brahms'schen Walzern erprobten die Fräul. Sitta Bayer und Jda Hahn ihr Zusammenspiel auf zwei Klavieren mit Glück und Erfolg. Frl. Jda Libitzky bestätigte durch den Vortrag zweier Kompositionen von Scriabine und Wiktol den guten Eindruck, den ihr Auftreten an dem ersten Prüfungstage erzielt hatte. — Zwischen die Klaviervorträge waren Gesangsstücke von Schubert, Karl Bohm, Meyerbeer und Brahms eingeschaltet, welche Frl. Mizi Jungmann, eine Schülerin der Gesangsprofessorin Frl. Leontine von Dötscher, vortrug. Die Musikbildungsanstalt Proksch darf mit dem Ergebnisse der beiden Prüfungstage sehr zufrieden sein, wie auch das zahlreiche Publikum seine Befriedigung über die gebotenen Leistungen der Schülerinnen laut zu erkennen gab. H. S.

Bücher und Musikalien.

Victor Emanuel Mussa, op. 42. Neuntes Heft der „Praktischen Tonleitern- und Akkordschule für Klavier“: Oktaven-Studien in 6 Kapiteln. G. A. Zumsteeg in Stunttgart.

Von Mussa's grosser, 11 Hefte umfassender Schule ist das vorliegene neunte Heft in neuer, vermehrter, gänzlich umgearbeiteter Auflage erschienen. Es ist für Studirende der Stufe Cramer-Clementi berechnet und dürfte für diese Gruppe wohl das erschöpfendste Material des Oktavenstudiums bieten, was wir besitzen. Es bietet Klavierspielern, die nicht das Konzertspiel, wohl aber eine gediegene musikalische Ausbildung im Auge haben, vollkommen ausreichenden Lehrstoff und führt bei gründlicher Durcharbeitung bis zur Grenze der Konzertreife. Den Vorstudien: Gestossenen und gebundenen Oktaven, in diatonischen und chromatischen Gängen, in gebrochenen Akkorden, vollgriffigen Akkorden durch alle Tonarten u. s. w., schliessen sich sogleich Stellen aus klassischen und modernen Meisterwerken an, auch Uebertragungen aus Orchesterwerken, die den Schüler auf die Bedeutung des Klaviers als Stellvertreter des Orchesters aufmerksam machen sollen. In einer späteren Abtheilung sind zu diesen Vorstudien eine grosse Auswahl längerer Sätze aus Studien und Vortragswerken in progressiver Folge zum Ueben zusammengestellt. Das Heft umfasst 121 Seiten, woraus schon allein auf die Reichhaltigkeit des Stoffes zu schliessen ist. Es ist eine ausserordentlich fleissige und tüchtige Arbeit, mit gründlicher Sachkenntniss verfasst, die wir Studirenden für die Ausbildung des so wichtigen Oktavenspiels nicht warm genug empfehlen können.

Meinungs-Austausch.

Hochverehrter Herr Professor!

Herr M. Jaffé hat es für richtig gehalten, in der letzten Nummer Ihres sehr geschätzten Blattes eine sogen. Berichtigung auf Grund des § 11 des Pressgesetzes zu veröffentlichen. Welchen Werth nun diese Berichtigung hat, wollen Sie freundlichst aus dem Folgenden ersehen. Herr Jaffé hat mir inzwischen durch einen dritten Herrn, der als gewandter Instrumentator allgemein bekannt und gesucht ist — nennen wir ihn zunächst Kapellmeister X. — die „Original-Partitur“ zu seiner Suite „Künstlerleben“ vorlegen lassen. Dieselbe entpuppte sich, humoristisch genug und wie überhaupt nicht anders zu erwarten, als eine jener harmlosen Orchesterskizzen in Bleistiftmanier, die entweder der erfahrene Meister für sich oder der Nichtskönner für einen andern entwirft. Im Fall Jaffe war diese Skizze selbstverständlich niemals a priori zum Konzertgebrauch zu verwenden, sondern musste erst, was ich aber vor meiner Kritik bereits wusste, eben von einem „anderen“ für den Gebrauch sehr stark zurechtgestutzt werden, was auch geschehen ist. Ob man aber eine solche Thätigkeit ein selbständiges Instrumentiren von der ersten Note bis zur letzten nennen und eine wahrheitsgetreue Kritik darob der Unwahrheit bezichtigen kann, überlasse ich getrost dem Urtheil der Leser. Hoffentlich begnügt sich Herr Jaffé mit diesen Ausführungen und zwingt mich nicht, noch deutlicher zu werden. Im übrigen empfehle ich Herrn J., damit er seine eigene Werthschätzung von seinem Können etwas modificire, angelegentlich die Lektüre der von dem trefflichen Otto Floersheim besorgten Kritik über das Konzert des Fafnerbundes im „Musical Courier“ vom 27. April, Seite 9.

Indem ich Sie, geehrter Herr Professor, der Gerechtigkeit wegen bitte, den vorstehenden Zeilen im „Klavier-Lehrer“ Raum zu geben, bin ich

mit grosser Hochachtung

Ihr stets ergebener

Dr. Paul Ertel.

Wiesbaden. Sehr werther Freund! Darf ich mich nachträglich den 26 Lesern des Klavier-Lehrers“ anschliessen, die von keinem der drei Konkurrenz-Plakate für die Klavierfabrik von Thék in Budapest etwas wissen wollen? Mit wahrer Genugthuung habe ich Ihr persönliches Urtheil gelesen und unterschreibe es Wort für Wort. Ja, „wohin sind wir mit unserer Kunstanschauung und unserem Kunsturtheil gelangt!“ Kaum dem Konservatorium entronnene Bürschlein behandeln Mozart von oben herab, bezeichnen seine Sonaten als „Kinderstudienwerke“ — ein gewisser Referent spricht (thatsächlich!) von der „Trivialität Schillerscher Verse“ — malende Jünglinge, die noch mit den Eierschalen auf dem Kopf umherlaufen, behandeln Raffael Sanzio als einen süsslichen Stümper, etc. etc.! Und daneben macht sich die anmassliche Dürftigkeit breit, ganz besonders in der lieben Musik. Contrapunkt studiren? — Veralteter Zopf! — Farbe, nur Farbe, Impression — wie bei den Malern fin-de-siècle — Häufung der Mittel im Orchester, um die dürftige Blösse des Inhalts zu verdecken, „Blech“ in jedem Sinne des Wortes! Wir leben in einer Periode des traurigsten Rückganges. Und wer trägt die grösste Schuld davon? Die Kritik, die mit der Verlotterung paktirt, die nicht den Muth hat, schwarz schwarz und weiss weiss zu nennen und die aus Liebedienerei nach und nach selbst auf die schiefe Ebene geräth. Darum that mir Ihr in Sachen des Klavier-Plakats offen ausgesprochenes Urtheil so wohl, Sie haben Ihre Pflicht gethan — thäte sie Jeder so, dann würde dem Verfall bald ein Ziel gesetzt.

Theobald Rehbaum.

Da aus Leserkreisen vielfach um nähere Mittheilung über meine Notenlese-Lehrmethode, namentlich aber über das beim Unterricht zu wählende Material angefragt wird, so mögen nachfolgende Zeilen Beachtung finden.

Nothwendig für die Grundlegung der Lesefertigkeit ist ein reichhaltiges und verschiedenartiges Uebungsmaterial innerhalb fünf Tönen. Ich habe mich im Laufe der Jahre stets bemüht, das in den Familien vorräthige Notenmaterial zu verwenden; doch habe ich es mir in der letzten Zeit zum Grundsatz gemacht, stets wenigstens den ersten Band der Breslaur'schen Klavierschule vorweg zu schicken, da hier, ganz abgesehen von den reizenden Melodien mit Text die Stimmen in den verschiedenen Bewegungen gehen, die das Kind gründlich unterscheiden zu lernen hat.

Betreffs der Spielart sei erwähnt, dass ich mich seit langer Zeit den Prinzipien der Breslaur'schen Methode (Methodik des Klavierunterrichts) angeschlossen und die Uebungsstücke innerhalb fünf Tönen mit „losen Fingern“ (auf den Tasten liegend) habe spielen lassen. Ich bin dann einige Zeit der Methode untreu geworden, da ich glaubte, dass dem Hängenlassen des zweiten Fingers und dem Ueberhängen der Hand nach der Aussenseite dadurch Vorschub

geleistet würde und habe die Stücke aus „schwebender Lage" spielen lassen, was sich mit dem Abspielen der Noten durch Intervalle-Lesen wohl verträgt. Ich bin aber bald wieder auf die alte Methode zurückgekommen, da ich die Ueberzeugung gewann, dass es die natürliche, einzig richtige Spielart für Anfänger ist. Jeder Schüler, mag er noch so streng angehalten werden, die Finger in der Luft schwebend zu halten, wird, sobald ihm eine Leseschwierigkeit begegnet, die Finger fallen lassen, sodass sie auf den Tasten liegen. Hat er nun nicht gelernt, aus dieser Stellung der Finger einen Ton durch leisen Druck zu erzeugen, so wird er die Kraft der ganzen Hand, womöglich des Oberkörpers zu Hilfe zu nehmen suchen und einen markerschütternden Ton erzeugen. Weshalb soll man also dem Schüler nicht eine Spielart lehren, die er, wenn er allein übt, doch aufsucht, aber fehlerhaft ausführt? Bleibt der ungeübte Schlittschuhläufer nicht auch stets in Berührung mit dem Eise?

Der Entwicklungsgang an der Hand der Breslaur'schen Klavierschule und meiner Notenlese-Lehrmethode Abt. B ist nun etwa folgender bei wöchentlich zwei Stunden.

1. St. (N. L. M. Abt. B) Lernen der Tasten. — Klopfübungen auf dem Tische. — Fingerübungen Uebung I. Singen der Töne c'—g' oder g'—d'' je nach der Stimmlage. — Ganzton und Halbton. — Notenabstände suchen durch Abzählen (Linie Raum).

2. St. Dasselbe. — Benennen der Notenabstände (Intervalle) mit den Ausdrücken „ungleichartig Zwei oder Vier", „gleichartig Drei oder Fünf". — Singen der Stückchen durch Intervall-Lesen (auf la, dann mit Text). — Werthe der Noten: Ganze Note (Zeitgrösse oder Zeitganzes Ei—n) Halbe Note (die Hälfte der Zeitgrösse). — Takt. — (Gleiche Zeitgrössen nebeneinander gesetzt).

3. St. (N. L. M.) Uebung II. — Singen der Uebungsstücke in Breslaur's Klavierschule.

4. St. (N. L. M.) Uebung III. — Singen der unteren Stimmen.

5. St. (N. L. M.) Uebung III mit Fingern 13, 24, 35). — Erklärung von 4 tel und 8 tel Noten und Pausen. — Singen.

6. St. (N. L. M.) Uebung III mit Fingern 14, 25. — Spielen der Stücken in Breslaur von No. 5 an zwischen c'—g' oder g'—d''. — Zählen Ei—ne auf jede Zählzeit, da der Schüler ein Mittel haben muss, sich zu beherrschen und langsam zu spielen.

7. St. Breslaur No. 10, 11, 12 mit einer Hand, dann mit zwei Händen u. s. w. Wo ein Finger nicht hinfinden kann, ist eine Fingersatzzahl zu setzen, namentlich für die linke Hand. — Erklärung des g-Schlüssels. — Abzählen von der g-Schlüssellinie, z. B. 1356 (g'—h). Etwa bei No. 21 Erklärung des Mittel C (5-1) (N. L. M. Abt. B 20). — Abspielen der Stücke der Reihe nach, je nach Fähigkeit. — ♯ ist Erhöhung für f. — Hier mögen die Noten auf Linien mit Zahl und Namen gelehrt werden (N. L. M. 20). — Stücke im d dur Dreiklang, wenn die Akkordlage für Kinderhände hinderlich ist, im c oder g dur Dreiklang. — Fingerübung: (Finger lose auf den Tasten). Man hebe den Daumen langsam und strecke die anderen Finger langsam, sodass sie oval über den Tasten schweben (schwebende Lage). — Studium einfacher Fünftöne-Uebungen. — Heben der Hand im Handgelenk aus schwebender Lage. (1 und 5 Finger gleich hoch über den Tasten.) Auf Ein Heben, auf Zwei Berührung der Tasten. Wenn dies gelernt ist: Auf „Ein" Heben, auf Zwei Berührung der Tasten, auf „Drei" Andruck der Tasten (Breslaur S. 17, Staccato-Uebung). So weiter je nach Leistungsfähigkeit, namentlich bei Uebungen und Stücken mit gefesselten Fingern. — Stücke mit viel Vorzeichnung event. zu transponiren nach bequemen Akkordlagen.

Jüngere Schüler lasse ich nun hauptsächlich in leichteren Tonarten spielen. Dabei lasse ich frühzeitig die Tonleitern in einer Octave spielen, namentlich die Dreiklänge anschlagen. (Finger in tadelloser Haltung auf die Tasten legen, dann leise andrücken.)

Aeltere begabte Schüler führe ich fast durchweg durch die drei Bände der Breslaur'schen Klavierschule. Dabei zeigen sie gern an den kleinen Stücken mit Gesangstext ihre Kunst im Transponiren. Zugefügt wird nur op. 50 von Köhler sowie Vortragsstücke (Der Fortschritt von Breslaur oder Führer von Eschmann-Ruthardt). Im ersten Bande spielen sie Stücke No. 69, 96, 97, 110, 111, 112 ohne oder auch mit Notenkenntnis, immerhin aber vorwiegend ohne Vorstellung der Noten mit Namen, da sie während des Spielens innerhalb fünf Tönen nach Intervallen zu spielen gewöhnt sind; denn das Spielen unter Vorstellung von Noten mit Namen kommt erst, wenn der Tonumfang grösser wird. Kreuze und Bee werden bei genannten Stücken als Erhöhungen bezw. Erniedrigungen auf den Tasten gefühlt; ebenso die Auflösungszeichen.

Im Notenlesen mangelhaft gebildete Schüler lasse ich sämmtliche Stücke in engem Tonumfang transponiren, damit ihr Auge sich an das Intervalllesen gewöhnt. Kommen Noten auf Hilfslinien vor, so schreibe ich die als Schlüssel anzunehmende Note in den Text und lasse danach die Noten mit Zahl benennen (N. L. M. Schreibübungen). Diese Noten lernen sich ganz von selbst. Schreibübungen (Beantwortung der Fragen N. L. M. von 21 an) sind zu empfehlen; die Breslaur'sche Notenschreibschule ist dazu vorzüglich eingerichtet. Akkordliche Uebungen werden an der Hand der Tonleiter- und Akkordtabellen der N. L. M. gemacht. Gerade weil hier das Material gedrängt und übersichtlich nebeneinander steht, wird der Schüler sich leicht damit vertraut machen. Selbstverständlich sollen diese Tabellen nur als Anhaltspunkt beim Ueben dienen.

Robert Huch.

Vereine.

Die Aprilsitzung des Vereins der Musiklehrer und -Lehrerinnen zu Berlin wurde durch den neuerwählten Vorsitzenden Herrn Siegfried Ochs geleitet. Sie brachte der sehr zahlreichen Versammlung einen Vortrag des Frl. Anna Morsch über „die Musik in Russland und die Neurussische Schule". Rednerin schilderte die national-russische Musikbewegung, welche vor 50 Jahren mit Glinka's Oper „Das Leben für den Czar" begann und allmählich durch immer zahlreichere, zum grossen Theil sehr begabte Tonkünstler fortgeführt wurde. Diese Musik basirt auf dem nationalen Empfinden des russischen Volks und auf seinem reichen Schatz alter Volkslieder sowie der ebenfalls alten russischen Kirchenmusik. Die Vortragende nannte die Häupter der älteren und der neueren Gruppe der betreffenden Komponisten und skizzirte deren Leben und Schaffen. Rubinstein und Tschaikowsky, höchst bedeutende Künstler, seien dieser Richtung nicht eigentlich zugehörig, sie gingen über das specifisch Russische hinaus, seien universelle Tondichter. Dem interessanten Vortrage schloss sich eine nicht minder interessante Vorführung russischer Kompositionen als klingender Beispiele an, Lieder und Klavierstücke von Rimsky-Korsakow, Sokolow, Borodin, Liadow u. A., um deren Vortrag sich die Pianistin Frl. Ottilie Lichterfeld, die Sängerinnen Frau Martha Fuchs und Frl. Martha Schwarz und als Begleiter Hr. von Lühke verdient machten. — Für die Mai-Sitzung hat Herr Dr. Max Friedländer einen Vortrag zugesagt. — Herr Professor Heinrich Ehrlich hat den Erlös einer Reihe von Vorträgen, welche er kürzlich gehalten hat, dem Verein zum Besten seiner Wohlthätigkeitskassen, ohne Abzug der Kosten, eingesandt.

Antworten.

L. R., Essen. Der Abdruck Ihres Aufsatzes erfolgt in kürzester Zeit.

G. H., Pirna. Dazu brauchen Sie sich doch von hier aus keinen Sänger zu verschreiben. Sie haben dort in Ihrer Nähe einen Sänger, der solchen Partien durchaus gewachsen ist. Es ist der Herzogliche Kammersänger Herr Edm. Glomme in Dresden, der erst vor kurzem die Basspartien in Händel's Messias, wie die Tageszeitungen melden, meisterhaft durchgeführt hat.

R. H., Lausanne. Ob die Oper: „Kudrun" von Hans Huber schon zur Aufführung gelangt ist, kann ich Ihnen nicht sagen. Das Vorspiel wurde im siebenten Abonnementskonzert in Genf unter Willy Rehberg's Leitung gespielt und mit grösstem Beifall aufgenommen. H. gehört zu den hervorragendsten zeitgenössischen Komponisten und eine Oper von ihm dürfte das lebhafteste Interesse aller musikalischen Kreise erregen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.
Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 11. **Berlin, 1. Juni 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Die akustische Anschauung der Verzierungen.

Von **Ludwig Riemann**, Essen.

Es ist nicht meine Absicht, zu den vielen erschienenen Arbeiten über die Ausführung der Verzierungen noch eine neue Ansicht zu vertreten. Soviel darüber schon geschrieben, sind die Gelehrten sich bis heute noch nicht einig; begreiflich! denn die Entstehung der Verzierungen beruht auf durchaus subjektiven Spielmanieren, die erst nach und nach gesammelt und schriftlich fixirt wurden, welches letztere aber wegen der mannigfaltigen Aehnlichkeiten auf Schwierigkeiten stiess, sodass man noch heute die Begriffe Mordent und Pralltriller verschiedentlich erklärt. In diesen minutiösen Auslegungen waren unsere Vorgänger nicht so ängstlich gewesen oder besser gesagt: je weiter wir in der Musikgeschichte zurückblicken, um so freier war man in der Ausübung der Spiel- und Gesangsmanieren. Der Beweis hierfür ist augenscheinlich, denn die schriftliche Darstellung hat mit der Entwickelung der Notenschrift nicht den gleichen Weg eingeschlagen. Während letztere aus der Neumenbezeichnung heraus sich schon nach wenigen Jahrhunderten zu bestimmten Notenköpfen verdichtete, hat die Verzierungsschrift in ihren prägnantesten und beliebtesten Formen bis heute die Neumennotirung im grossen und ganzen nicht verlassen. Warum? weil die Komponisten eine gewisse Freiheit in musikalischen verzierenden Zuthaten seitens der ausführenden Spieler und Sänger sehr wohl berücksichtigen mussten.

Erst im letzten Jahrzehnt fängt man allmählich an, sich auch der letzten Reste dieser Art, ∼, ∾, mit Ausnahme des Trillers zu entäussern, indem man jeden Ton ausschreibt (z. B. Riemann und Germer in ihren Ausgaben der Unterrichtsstoffe). Da die Musikgeschichte der morgen- und abendländischen Kulturvölker über die verschiedensten Formen der Verzierungen berichtet, muss ein für alle Völkerschaften gleichbedeutender Grund für die Entstehung und Anwendung vorhanden sein. Ich will in vorliegender Arbeit versuchen diesem Grunde nachzuforschen und ihn mit Thatsachen aus der Musikentwickelung beweisen.

Der Leser wird wohl auf den Gedanken kommen, die Verzierungen als eine ornamentale Zuthat der musikalischen Baukunst in derselben Weise aufzufassen, wie in der Plastik und Malerei.

Das ist richtig. Ich finde die Ursache zur Entstehung und Anwendung in erster Linie aber in der geheimnissvollen Macht der harmonischen Obertöne eines Klanges. Das klingt merkwürdig. Worin liegt diese Macht? In Dr. Wallascheck's Werke „Primitiv music" und in meiner Schrift „Exotische Tonreihen und der Ursprung unserer Durskala" wird der Nachweis versucht, dass die diatonische Skala einer früheren Entwickelungsstufe des Menschengeschlechtes entstammt, und ihre Intervalle

in Liedern und auf Instrumenten angewandt worden sind.

Da die Durskala bekanntlich aus den harmonischen Klängen der 1., 4. und 5. Stufe gebildet wird, muss in jedem Menschen, sofern er nicht total unmusikalisch ist, ein durch Perzeption der ihn umgebenden Klangmasse genährtes Gefühl für die Obertöne vorherrschen, deren stärkste, als harmonische, zur Richtschnur werden, sowohl für gesangliche wie für instrumentale Tonbildungen. — Diese Erscheinung bewahrheitet sich nicht allein heute an Kindern, sondern ist auch an den noch heute auf Kindesstufe stehenden Naturvölkern zu beobachten. Wenn wir ferner die auftretenden Lichtblicke reiner Konsonanzen in den durch starre Kultur vom Wege der Harmonie abgeleiteten verkrüppelten Tonsistemen der orientalischen Kulturvölker in Berücksichtigung ziehen, muss die Existenz eines harmonischen Tongefühles in den meisten Menschen zugegeben werden. Diese Existenz war Jahrtausende lang ein unter Asche glimmender Feuerbrand. Erst das Christenthum und die nachfolgende freie Geistesentfaltung brachte den Brand zu heller, weithin leuchtender Flamme, in dessen Lichtkreis die schönsten Blüthen der Harmonie zur Entfaltung kamen. Womit halfen sich nun die Menschen, als der unbewusste Trieb zur Ausübung reiner Intervalle und Zusammenklänge in Folge der über alles herrschenden Religionsgesetze und der Gesetze gesellschaftlicher Ordnung nicht zum Ausbruch kommen konnte? — Beginnen wir bei den Chinesen. Wenn wir annehmen, dass die mongolische Rasse seit Jahrtausenden in ihrer Kulturentwickelung stehen geblieben ist, dann darf die Ausübung ihrer heutigen Musik wohl zur Beurtheilung zwecks meiner Aufgabe herangezogen werden. Die chinesische und japanische Musik ist rein homophon. Das nach dem Gesetz der Quinttöne gebildete theoretische Tonsystem findet in der Praxis die unreine Oktave, reine Quinten und Quarten. Die guitarreähnlichen Instrumente sind fast sämmtlich in reinen Quinten oder Quarten gestimmt, bezeichnend für die unbewusste Herrschaft der Obertöne. Nach den philosophischen und religiösen Theorien der Chinesen wurde das Tonmaterial in je 5 Sekund- und Terzstufen eingetheilt (siehe genannte Schriften). Diese Tonreihe entbehrt der Halbstufen und bewegt sich demnach in unbeholfenen Sprüngen von grosser Sekunde bis Septime. Diesen leeren Schritten gehen die Instrumentalisten derart aus dem Wege, dass sie in Arpeggien und zarten Doppelgriffen die Melodie umspielen, ohne sich eines Grundes dazu bewusst zu werden. So haben z. B. die japanischen Kotos, 13 saitige Instrumente, folgende Stimmung $g\ c^1\ d^1\ es^1\ g^1\ as^1\ c^2\ des^2\ g^2\ as^2\ c^3\ d^3\ es^3$. Wie ein Hauch fahren nun die Sängerinnen (Geisha's) mit ihren Elfenbeinnägeln über die Saiten, dem europäischen Zuhörer unerklärliche, aber reizvolle Verzierungsharmonien an das Ohr spielend. Letztere klingen wie nach Auflösung sich sehnende, zarte Dissonanzakkorde.

Die indische Musik zeigt in ihren Gebilden soviel Aehnlichkeit mit dem europäischen System, dass sie auf praktischem Gebiete sich fast gar nicht von unserer Diatonik unterscheidet. Nach eigenen Aussprüchen der Hindostaner beherrscht ihre Gesänge etc. ein Grundton (Ansa), Graha und Nyasa (vermuthlich Terz und Quinte). Das einzige uns zugängliche Werk über indische Musik in englischer Sprache von Jones, deutsch von Dalberg (1802) geht auch auf die Verzierungen ein, welche durchweg in diatonischer Folge sich bewegen und darum einen harmonischen Charakter in sich bergen.*) Ich habe mich selbst davon überzeugt. In Köln wurde mir durch die Liebenswürdigkeit des Herrn Hagenbeck ein Hindu vorgeführt, der mir auf dem Tumeri, Doppelflöte mit kleinem Kürbis als Resonanz, seine Weisen vorflötete. Die mich besonders interessirenden Verzierungen wurden meist aus der fast reinen Quinte und der neutralen Terz gebildet, welche mit dem, nur von der einen Flöte gegebenen „Ansa“ entzückende, zarte Harmonien in gebrochener Form wiedergaben. Ambros führt ähnliche Erfahrungen auf den „angeborenen Tonsinn“ zurück, d. i. nach meiner Uebersetzung das tief im Menschen begründete Gefühl für den Klang mit seinen Obertönen und den daraus resultirenden Harmonien. Der Trieb zur Aeusserung dieses Gefühles führt in Folge falschen Stilprinzips zu den Verzierungen als Ersatz des Zusammenklanges harmonischer Intervallverbindungen. Letztere weichen mehr oder weniger als unsere, auf temperirter Stimmung beruhenden Klavierharmonien von der reinen Stimmung ab.

An dieser Stelle möchte ich die Verzierungen der nächstverwandten Zigeunermusik nicht unerwähnt lassen.

Bekanntlich bewegt sich dieser exzentrische Volksstamm in Tonweisen, welche die Stufenfolge c d es fis g as h c zur Grundlage haben.

Diese unbeholfene Tonleiter lässt im Verhältniss zu unserer Moll- und Durskala wenig Harmonieveränderungen zu. Diese Eigenschft hat die Zigeuner auf zwei Eigenthümlichkeiten ihrer musikalischen Kunst geführt, d. i. das stets auswendige und freie Begleiten der Improvisationen des ersten Geigers oder Cimbalspielers, und die ausgedehnte Verwendung der Verzierungen.

*) In der Königlichen Bibliothek Berlin befinden sich eine Reihe derartiger Werke in hindostanischer Sprache, welche noch der Uebersetzung harren.

Ohne soziale Basis wandern die Zigeuner zwischen Völkern umher, deren Musik auf fester Tonika beruht. Das Bestreben, es diesen gleich zu thun, lässt sie leicht die wenigen Harmonien ihrer beengenden Tonleiter ausnutzen und daher ein auswendiges Begleiten als nicht schwierig ausführen.

Aber das stark ausgeprägte musikalische Gefühl dieses Volkes findet nicht volle Befriedigung in blosser Angabe der Begleitungsharmonien, ferner liebt es das träumerische, einsame Alleinspiel auf der Haide. Dieses und die mehr der Melodie dienende Geige führen den Spieler in Folge dessen auf die Verzierungen, um sein Verlangen nach Harmonie befriedigen zu können.

Die trillerartigen Zuthaten haben fast durchweg Harmonieintervalle zur Grundlage, wie z. B.



Dieses oftmalige Wiederholen, ein besonderes Kennzeichen der Zigeunermusik, bedeutet an diesem Beispiel nichts weiter als einen Ersatz für die Umkehrung des Dominantdreiklanges mit perzipirter Terz. Bei den trillernden Quarten, Quinten, übermässigen Sekunden etc. sind dem Spieler in vielen Fällen auch die fehlenden, zu einem Dreiklange oder Vierklange ergänzenden Töne bekannt, eine Folge des ausgeprägten Gefühles für Harmonie und den Klang mit seinen Theiltönen. Der Trieb zur Aeusserung dieses Tongefühles in Verzierungsformen ergiebt sich aus vorgenannten Gründen von selbst.

Durch eine melodische Biegung der Enharmonik nicht bloss in Halbtönen, sondern in noch ungleich feineren Abtönungen, für unsere anscheinend weniger scharfen Sinne kaum noch wahrnehmbare Nüancen verräth dieses räthselhafte Volk seine Zugehörigkeit zu den im gleichen Sinne, besonders auch in Uebereinstimmung mit dem Rhythmus musizirenden Indern.

(Schluss folgt).

Klavierplakat der Firma C. Bechstein.

(Englischer Geschmack)



Die alte Klavierschule.

Die Präliminarien sind erledigt, das Honorar vereinbart, die Zeit für die Lektionen festgestellt, und der Musiklehrer ersucht nun die gnädige Frau, die Klavierschule, welche das Töchterchen benutzen soll, zu besorgen. Da stösst er auf Widerspruch. Wir haben ja noch eine Klavierschule, sagt die Dame, alle meine älteren Kinder haben danach gelernt und gute Fortschritte gemacht, kann meine Kleinste sie nicht auch gebrauchen? Sie holt die Klavierschule, und der Lehrer sieht mit Schrecken die schlechteste der Dreimark - Klavierschulen, die durch Verlegerspekulation entstanden, von obskuren Lohnschreibern zusammengestoppelt, keinen anderen Vorzug als den der Billigkeit haben, durch den Mangel eines planmässigen Verfahrens aber jeden naturgemässen Fortschritt hemmen und durch die darin enthaltenen elenden Musikstücke den übelsten Einfluss auf den musikalischen Geschmack ausüben.

Der Lehrer ist in Verlegenheit. Er weiss, mit einer solchen Schule ist kein Erfolg zu erzielen; aber wie soll er dies der Dame klar machen, wie soll er es anfangen, um sie von der Geringwerthigkeit dieser und von dem Vorzuge einer anderen zu überzeugen.

In solcher Verlegenheit sind gewiss schon Viele meiner geehrten Kollegen und Kolleginnen gewesen. Auf welche Weise ist es ihnen gelungen, ihren Willen durchzusetzen und die Eltern zu bewegen, ein zweckmässiges Unterrichtswerk anzuschaffen?

Ich würde mich freuen, wenn Sie mir Ihre hierauf bezüglichen Erfahrungen mittheilen wollten, ich werde sie gern im „Klavier-Lehrer" zu Nutz und Frommen aller derer, die in gleicher Lage gewesen, veröffentlichen.

Emil Breslaur.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Ludwig Bösendorfer hat von der Kommune Wien die doppelt grosse Salvator-Medaille erhalten, die grösste Auszeichnung, welche die Reichshauptstadt vergeben kann.

— Herr Direktor Emil Dürer schreibt der Voss. Ztg.: „Die Familie Lortzings hat mir den Auftrag ertheilt, der noch im Manuskript befindlichen Oper „Regina" den Weg zur Oeffentlichkeit zu ebnen. Die Oper „Regina" hat drei Akte und ist sowohl textlich wie auch musikalisch wohl das Beste, das Lortzing geschaffen hat. Es muss als Ehrenpflicht angesehen werden, sich für dieses Werk zu interessiren und ich werde nicht ermangeln, von dem Hofmusikverleger Herrn Hugo Bock auf das wirksamste unterstützt, alles aufzubieten, um diese Oper bekannt zu machen."

— Moritz Moszkowski hat sein neues Klavierkonzert in London in der Philharmonic Society mit grossem Erfolg gespielt. Nach langjähriger Pause war es das erstemal, dass der Künstler wieder öffentlich Klavier spielte. In Deutschland wird Moszkowski sein Klavierkonzert zum erstenmal im ersten Zyklus der Philharmonischen Konzerte des nächsten Winters unter Nikisch's Leitung vortragen.

— Heinrich Hofmanns „Johanna von Orleans" für Soli, Männerchor und Orchester hatte jüngst in Dresden grossen Erfolg. Fräulein Marie Rost, die Vertreterin der Titelparthie, gefiel ausserordentlich durch schöne Stimme und künstlerischen Vortrag.

— Am 15. April d. J. feierte die berühmte amerikanische Klavierbaufirma Chickering & Sons in Boston das 75jährige Jubiläum ihres Bestehens. Die Firma hat für die Geschichte des amerikanischen Klavierbaues eine fundamentale Bedeutung, denn ihr Begründer Jonas Chickering († 1853) wurde mit dem ersten Tafelklaviere, das er im Jahre 1823 baute, zugleich der Vater des amerikanischen Klavierbaues, während die von ihm ausgehenden Verbesserungen der Eisenrahmenkonstruktion für die Entwickelung dieser Industrie von nicht zu unterschätzender Bedeutung waren.

— Den Schwerpunkt der diesjährigen, in Mainz vom 26. bis 28. Juni stattfindenden Tonkünstler-Versammlung des Allgemeinen deutschen Musikvereins wird die Hauptversammlung bilden, in der die vom Gesammtvorstand ausgearbeiteten neuen Satzungen des Vereins zum Vorschlag und zur Abstimmung gebracht werden sollen. Der musikalische Theil des Festes wird aus je einem Orchester- und Chorkonzert und zwei Kammermusikaufführungen bestehen, deren Programme noch mitgetheilt werden sollen. Die gesellige Seite der Zusammenkunft wird durch ein Fest, das die Stadt Mainz den Theilnehmern in der neuen Anlage veranstaltet, und eine sich den Festtagen anschliessende gemeinschaftliche Rheinfahrt gewahrt werden.

— Ein Musiker Namens Ritter in Zwickau i. S. leistet sich in dem „Zwickauer Tageblatte und Anzeiger" vom 4. d. M. folgende Anzeige:

„Pianinos",

Nussbaum, ohne Schnitzerei, ohne Goldgravirung mit einfacher Ausstattung, aber aus getrockneten Hölzern, solid gebaut, mit schriftlichem Garantieschein auf 5 Jahre. Die Garantie erstreckt sich auf jeden Fehler und wird bei vorkommenden Fehlern das Pianino innerhalb 5 Jahren umgetauscht. Bin durch die unerschwingliche Ladenmiethe bei direkten Käufen im Stande, dieselben von 350 Mk. an zu liefern und auf Verlangen besorge ich minderwerthige Sachen, die ich schon von 280 Mk. an liefern kann, jedoch ohne Garantie. Bessere Pianos, sowie gebrauchte, gut restaurirte, stets zu billigsten Preisen am Lager.

H. Richter, Marienstr. 41/43.

Billigste Bezugsquelle! Reellste Bedienung!

Wahrlich, dieses Inserat ist, was den lächerlichen und theilweise unverständlichen Inhalt anbelangt, einzig in seiner Art! Wäre es am 1. April erschienen, dann würden wir geglaubt haben, der Verfasser wolle sich einen schlechten Scherz mit dem Publikum machen. Wie R. die billigen Preise seiner Instrumente durch die „unerschwingliche Ladenmiethe" rechtfertigen will, ist uns unklar und unverständlich. Wenn er aber als Vorzug seiner feinsten Nummer die getrockneten Hölzer anpreist, dann kann das Material der angepriesenen minderwerthigeren Sorte doch wohl nur aus nassem Holze oder Pappe bestehen. Es muss eine recht nette Sorte von Kästen sein, die R. führt, und wir wünschen ihm nur, dass etwaige Käufer ihn „bei jedem Fehler" beim Wort nehmen und innerhalb der 5 Jahre Garantie fleissig vom Umtausch Gebrauch machen, notabene wenn der Herr dann noch als Händler zu haben ist.

(Zeitschrift f. Instrumentenbau.)

— Ein übersichtliches Verzeichniss der gesammten Harmonium-Litteratur bis 1897 ist als Band 4 der beliebten Konzert-Handbücher von der Musikalien-Verlagsbuchhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig soeben herausgegeben worden.

Die Veröffentlichung dieses Bandes dürfte den Musikfreunden umsomehr willkommen sein, als ein derartiges Gesammt-Verzeichniss, das von der Verlagshandlung auf Verlangen kostenfrei versandt wird, bisher überhaupt noch nicht vorhanden war.

Dasselbe bietet auf 180 Seiten wohlgeordnet nach Gruppen (Soli, Duos, Trios, Quartette, Harmonium mit Gesang, die wieder in 22 Klassen zerfallen) ein ausserordentlich reichhaltiges Material von Harmonium-Musik deutschen und ausländischen Verlages, das durch Breitkopf & Härtel's Lager für Konzertmusik jedermann leicht zugängig gemacht wird.

— Den Charakter Richard Wagner's, seine Denkweise kennzeichnet aufs treffendste ein Originalbrief des Meisters, der augenblicklich in der Allgemeinen Musik-Ausstellung ausgestellt ist. Der Brief, der aus Luzern, 31. Januar 1871, datirt ist, beantwortet eine Anfrage des Opernsängers Johannes Schleich vom Stadttheater in Breslau und lautet:

„Auf Anfrage bezeuge ich, dass ein ärzlich konstatirter Katarrh einen Tenorsänger unfähig macht, den Lohengrin zu singen, und spreche meine Ansicht dahin aus, dass ein Mann, welcher von einem Tenorsänger in dieser Lage dennoch jene Leistung verlangt, als Theaterdirektor am falschen Platze ist, dagegen zum Zuchthausdirektor unter Umständen empfohlen werden dürfte.

Richard Wagner.

— Als überzeugter und gründlich gebildeter Wagnerianer hatte Alfred Ernst, der vor kurzem in Paris gestorben, die überaus schwierige Aufgabe übernommen, die Libretti Wagners und namentlich die der Tetralogie ins Französische zu übersetzen und den Text nach Möglichkeit mit der Musik in Einklang zu bringen, was uns von den verblüffend naiven Rohrpfeifen-Versen Wilder's befreite, die zu der Wagner'schen Musik passen wie die Faust aufs Auge. Er widmete dieser Riesenaufgabe viele Jahre seines Lebens und hatte noch die Genugthuung, dass Wagner in Frankreich und Belgien nur noch nach seiner Uebersetzung aufgeführt wird. Die biographischen und musikalischen Notizen, die Alfred Ernst für die Programme der klassischen Sonntags-Konzerte verfasste, sind wahre Kabinetstücke erschöpfenden Wissens und tiefen musikalischen Gefühls. Er wusste nicht nur Wagner dem französischen Publikum geniessbar, sondern auch verständlich zu machen und schrieb nach dem „Drame wagnerien" den ersten Band des erschöpfenden Werkes: „Richard Wagner, l'Oeuvre poétique, l'Oeuvre musicale", indess der Tod ihn hinwegraffte, noch ehe er den zweiten Band vollenden konnte. Vielleicht übernimmt Henry Gauthier-Villars die ehrenvolle Aufgabe, den zweiten Band des Werkes seines intimen Freundes und Kampfgenossen Alfred Ernst zu vollenden. Die französische Kunst verliert in Alfred Ernst, der von Beruf Ingenieur war, sich aber zu Wagner hingezogen fühlte, ein hohes Talent und einen ehrlichen verständigen Schriftsteller.

— Unter der Bezeichnung „Mönchguter Strandtheater" in Göhren auf Rügen tritt mit dem 1. Juli dieses Jahres ein durch rügen'sche Badegäste angeregtes, bereits im vorigen Jahre geplantes Theaterunternehmen in's Leben. Auf einem durch die Dünen und den Waldabhang geschützten Platze des Nordstrandes von Göhren, der unfern vom Warmbade und dem Anlegeplatze der Dampfschiffe gelegen ist wird eine geräumige, über 600 Sitzplätze fassende Theaterhalle durch den Zimmermeister O. Burmeister in Putbus erbaut, die in der Hauptsache den Aufführungen der Oper: „Die Rose von Thiessow", Text von Paul Wendt, Musik von Franz Götze, zu dienen bestimmt ist, unter Mitwirkung tüchtiger Opernkräfte, sowie eines Sänger-Chores von 40 bis 50 Mönchgutern und Mönchguterinnen in Volkstracht. Das Orchester wird von dem Musikdirigenten Otto Witt in Göhren gestellt und besteht aus 25 Musikern. Sämmtliche Aufführungen der Oper finden unter Leitung des Komponisten, des Kapellmeisters Franz Götze vom Stadttheater in Danzig, statt. Für die Zeit vom 1. Juli bis 31. August sind wöchentlich mindestens drei Aufführungen geplant, Sonntags, Dienstags und Donnerstags.

— Zum Besten des Richard Wagner-Denkmals in Berlin hat der Pianoforte-Fabrikant Ecke zu Berlin, Markusstr 12, der Allgemeinen Musik-Ausstellung, welche vom 7. Mai bis 12. August unter dem Protektorate Ihrer Königlichen Hoheit der Frau Erbprinzessin von Sachsen-Meiningen im Messpalast zu Berlin stattfindet, ein Pianino antikeichen im Werthe von 3000 Mark zur Verfügung gestellt. Das Instrument ist mit einem Wagner-Medaillon geschmückt und auch sonst stilgerecht und schön ausgestattet.

New-York. Im sechsten und letzten Orchesterkonzerte in Chickering-Hall wirkte als Solist Prof. Xaver Scharwenka mit, der u. a. die Polonaise in Es-dur op. 22 mit voraufgehendem Andante von Chopin in seiner Neubearbeitung der Orchesterpartie vorführte und einen glänzenden Erfolg damit erzielte. Die N.-Y. Staatszeitung vom 6. April schreibt über die Bearbeitung: „Das Interessanteste,

was Scharwenka dieses Malibot, war die Chopin'sche Es-dur-Polonaise, die er für diese Aufführung mit einer neuen Orchestration versehen hatte. Man weiss ja, dass Chopin sich nicht auf das Orchester verstand, und seine beiden Konzerte sind daher heutzutage nur genussreich, wenn man das erste in der Tausig'schen und das zweite etwa in der Burmeister-schen oder Klindworth'sche Instrumentation darbietet. Weit schlimmer aber noch steht es mit der originalen Orchestration der Polonaise op. 22, und weil hier das Orchester wirklich in einer fast kindischen Weise behandelt worden ist, haben die meisten Pianisten dieses sonst sehr brillante Stück stets als reines Solostück, d. h. ohne Orchesterbegleitung gespielt. Nicht nur mit dem grossen Geschick des Routiniers aber, sondern mit tief innerem Verständniss für Chopin's Geist hatte sich nun Scharwenka darangemacht, die Orchesterbegleitung umzuarbeiten, und das Resultat ist ein ganz wundervolles. Zu dem einleitenden Andante spianato hatte Chopin gar keine Begleitung zu erfinden vermocht, und deshalb klang nachher der Einsatz des Orchesters beim Beginn der Polonaise so unmotivirt. Scharwenka lässt das Thema auch erst einmal vom Klavier allein spielen; nur die Violoncelli halten den Orgelpunkt G aus. Aber dann bringen die Streicher die Umkehrung des Themas, was einen ganz ungemein süssen, schwärmerischen Eindruck macht. Bei den abschliessenden Sechzehntel-Figurationen lässt er ein romantisches Hornsolo erklingen, das ausserordentlich glücklich an das zweite Thema des G-dur Nocturne (op. 37) erinnert. Man muss es hören, es lässt sich nicht ohne Noten klar machen, was für ein zauberischer Effekt durch diese hinzugefügte Begleitung erzielt wird. Und dann beginnt das volle Orchester mit Saft und Kraft die Polonaise. Nicht einmal Trompeten stehen in Chopin's Partitur, und doch ist dieser fanfarenhafte Anfang ohne Trompeten gar nicht zu denken. Und im ferneren Verlauf der Polonaise hat sich nun Scharwenka keine Gelegenheit entgehen lasssen, das Orchester zu einer Mitthätigkeit heranzuziehen, die überall nicht als Zuthat, sondern als organisches Gefüge erscheint. Reizende kontrapunktische Stimmverschlingungen begegnen einem da, und dabei klingt alles duftig und zart. Die Wirkung der lockenden, scherzenden Klavierfiguren wird enorm erhöht durch das lustige Pizzikato der Streicher u. s. w. u. s. w. Man müsste Notenbeispiele geben, um ein Bild von der Vortrefflichkeit dieses Arrangements zu geben. Auf diese Instrumentation kann Scharwenka so stolz sein, wie auf ein bedeutendes Originalwerk. (New-Yorker Staatsztg.)

Stuttgart. Das unter dem Protektorat Seiner Majestät des Königs stehende Königl. Konservatoriums für Musik zählte im letzten Wintersemester 532 Zöglinge, um 40 mehr als im vorigen Jahr. Hiervon widmen sich 155 der Musik berufsmässig, und zwar 63 Schüler und 92 Schülerinnen, darunter 77 Nichtwürttemberger. Unter den Zöglingen im allgemeinen sind 304 aus Stuttgart, 92 aus dem übrigen Württemberg, 7 aus Baden, 5 aus Bayern, 1 aus Elsass-Lothringen. 1 aus Hessen, 26 aus Preussen, 6 aus Hessen, 5 aus Oesterreich-Ungarn, 14 aus der Schweiz, 4 aus Frankreich, 28 aus Grossbritannien und Irland, 2 aus Italien, 1 aus den Niederlanden, 3 aus Russland, 1 aus Griechenland, 1 aus Rumänien, 23 aus Nordamerika, 4 aus Südamerika, 1 aus Asien, 2 aus Afrika, 1 aus Süd-Australien.

Der Unterricht wird von 35 Lehrern und 6 Lehrerinnen ertheilt, und zwar im laufenden Semester in wöchentlich 623 Stunden.

Wien. Hier sind einige Manuskripte Schubert's und Beethoven's entdeckt worden. Ein neu angestellter junger regens chori der Peterskirche fand in einem seit einem halben Jahrhundert nicht geöffneten Archivfache dieser Kirche die zumeist profanen Kompositionen Schubert's, nämlich neun durchweg bekannte Lieder, so „Poseidon", „Geheimes", ferner eine Messe, eine vierhändige Fantasie und ein vierhändiges Rondo, alles in gutem Zustande. Von Beethoven wurde ein Chorwerk mit vollständiger Orchesterpartitur aufgefunden. Der Fund erweckte grossen Jubel. Das Kirchenpatronat erklärte sofort, dass die Manuskripte in Wien verbleiben müssen. Die „Gesellschaft der Musikfreunde" erwarb bereits Beethovens Manuskript. Auch die Schubert'schen Handschriften werden in öffentlichen Besitz übergehen; letztere sollen manche interessante Anmerkungen enthalten.

Wien. Bei der jüngst stattgehabten Staatsprüfung für das Musiklehramt wurden 17 Zöglinge der unter Franz Brixel's Direktion stehenden, vormals Eduard Horak'schen Klavier-, Orgel- und Gesangschulen, approbirt. Es sind dies die Fräulein E. Deininger, E. Förster, B. Girharts, L. Horeck, E. Jerusalem, Thr. Kober, A. Müller, P. Merzbacher, H. Posamentir, K. Sladet, E. Stahl, A. Sokol, F. Schmitz, M. Wiedenmann, G. Weiss, L. Wlahowsky und Herr J. Raab.

Bücher und Musikalien.

Heinrich Adolf Köstlin: Geschichte der Musik im Umriss. Fünfte verbesserte Auflage. Routher & Reichard, Berlin.

Die in musikalischen weiten Kreisen eingeführte Musikgeschichte Köstlin's erscheint in der neuen Auflage in sieben Lieferungen, von denen heut die erste vorliegt. Sie umfasst den ersten Hauptheil: „Die Musik des Alterthums" und beginnt noch den zweiten: „Die abendländisch-christliche Musik". — Das Werk beansprucht nur vom Standpunkte eines Handbuches aufgefasst zu werden und diesen Charakter will es auch in der neuen Auflage bewahren; die Bearbeitung beschränkt sich auf die durch neue Forschungen gewonnenen Berichtigungen und Ergänzungen. Die Haupttendenz von Köstlin's Musikgeschichte ist es, den nach besten Quellen gesammelten Stoff in möglichst übersichtlicher, aber knapper Form zusammenzufassen, ihn

aber stets mit der zeitgenössischen, kulturellen Entwickelung und den geistigen Bestrebungen der Epochen zu verknüpfen und den Lesern dadurch in seinem jeweiligen Standpunkt verständlich zu machen. Durch diese Knappheit der Form in Bezug auf den Stoff und der steten Verbindung der Musik mit der Geistesgeschichte der Menschheit wird das Buch für jeden gebildeten Leser, wenn er auch kein Musiker ist, zu einer fesselnden, anregenden und belehrenden Lektüre, und der geringe Preis von 1 Mark pro Lieferung ermöglicht auch dem Minderbegüterten die Anschaffung des Werkes. Auf den speziellen Inhalt des Buches und seiner jetzigen Neubearbeitung kommen wir nach Erscheinen der sämmtlichen Lieferungen noch eingehend zurück. *—r.*

Franz Kullack. Der Vortrag in der Musik am Ende des 19. Jahrhunderts. T. E. C. Leuckart, Leipzig.

„Mit der Vortragsweise, in welcher die Klavier- und Orchesterwerke unsrer grossen Tondichter heutzutage vielfach ausgeführt werden, kann ich mich nicht einverstanden erklären“ — und „in welchen Grenzen sich ein wahrhaft schöner Vertrag zu bewegen habe, — dies aufzuzeigen ist der Zweck der folgenden Blätter.“ — Diese Sätze aus der kurzen Vorbemerkung des Buches markiren seinen Inhalt und die Absichten des Autors. Um sein Ziel zu erreichen, sucht er zunächst klar zu legen, was ihm an der von hervorragenden Dirigenten und Spielern gepflogenen Vortragsweise missfällt. Da es hauptsächlich Beethoven's Werke sind, deren Interpretationen ihm für seine Untersuchungen zur Grundlage dienen, — andere Meister werden nur ganz vorübergehend gestreift — so zieht er die Ueberlieferungen Anton Schindler's heran, der durch seinen intimen Umgang mit Beethoven über des Meisters Intentionen wohl am besten hätte unterrichtet sein können. Doch finden sich in den drei Auflagen seiner Beethoven-Biographie so mancherlei Abweichungen; seine Mittheilungen über die Metronomisirung der Beethoven'schen Werke ergeben sich in so viel Widersprüchen und Unrichtigkeiten, dass ihnen nur geringe Glaubwürdigkeit zuertheilt werden kann. Seine in vielen Punkten sehr wichtigen und schätzenswerthen Aufzeichnungen über Beethoven's eigene Vortragsweise, über dynamische Effekte, über Taktfreiheit, sind jedoch für Manchen vielleicht zur Klippe geworden, an der er gescheitert ist. — In den nun folgenden Kapiteln werden die Vortragsweisen Hans v. Bülow's, Richard Wagner's und die Riemann'sche Phrasirunglehre der Kritik unterzogen. Der Autor findet an jedem zu tadeln und zu loben. In Bülow's Ausführung der A-dur Sinfonie tadelt er die willkürlichen Auffassungsnuancen im 1. Satz, das zu schnelle Tempo der übrigen: — aber —, „trotz alledem war Bülow ein ausserordentlicher Orchesterdirigent.“ Dann wird an Wagner's Werk „Ueber das Dirigiren“ die kritische Sonde gelegt. Seine geistvollen Dedikationen über die Tempi, dass das richtige Zeitmass nur nach dem Charakter des besonderen Vortrages eines Musikstückes bestimmt werden könne, seine genetische Entwickelung des Allegro aus dem Adagio, der Ausspruch, daie Adagien immer die Grundlagen aller Zeitmassbestimmungen seien u. s w., hätten viel Bestechliches, wären für den blinden Autoritätsglauben aber zur Scylla und Charibdis geworden. Wie sich Wagner Tempo-Modifikationen innerhalb der Sätze denke, zeigt er selbst in einer höchst lebendigen Schilderung seiner Neueinstudirung der Freischütz-Ouvertüre in Wien, die von dem Verfasser mit kritischen, theilweise tadelnden Bemerkungen begleitet wird, weil die Ausführungen nicht den dynamischen Bezeichnungen der Original-Partitur entsprechen, von welcher der Autor am Schluss ein Blatt facsimilirt mittheilt. — Riemann's Phrasirungslehre unterliegt scharfer Kritik, seine Manie des Auftakts, seine dynamischen Zeichen, das Lesezeichen, das Loslösen der ersten Noten, sein Glaube an die Allgemeingiltigkeit des Accents auf schwerem Accent u. s w, werden vom Autor streng getadelt, dagegen folgt der anerkennende Schlusssatz: „Immerhin aber bleibt das Verdienst Riemann's, auf die Gefahr der blossen schablonenmässigen Accentuirung aufmerksam gemacht, und das gesammte Vortragsleben unter das Zeichen des crescendo und diminuendo gestellt zu haben, gegenüber einer Anschauungsweise, die beim Vortrag unserer Tonwerke nur die vorgeschriebenen Vortragszeichen und keine anderen ausgeführt wissen will ein unbestreitbares“ u s w. Hier klafft ein Widerspruch: Der Autor rechnet Riemann als Verdienst zu, was er bei Wagner's „Freischütz Ouvertüre“ tadelt. Dann ist es auffallend, dass er sich bei seiner Beurtheilung Riemann's ausschliesslich auf dessen früheres Werk „Dynamik und Agogik“ stützt und nicht die späteren, vielfach abgeänderten Werke mit in Betracht zieht. Und noch eines empfindlich berührenden Mangels sei hier sogleich gedacht. Bülow und Wagner werden als Dirigenten besprochen und, mag man immerhin in kleinen Einzelheiten abweichende musikalische Empfindungen haben, so waren sie doch so geniale bahnbrechende Dirigenten, dass die musikalische Welt froh sein könne, wenn sie immer solche Führer besässe. Wo bleibt aber nun das wirklich Verkehrte, die verderblich wirkenden Interpretationen, die den Herausgeber zur Abfassung seines Buches veranlassten? Warum trat er nicht mit Namen und eklatanten Beispielen offen auf, ehe er zu seinen eigenen Auffassungen überging, die sich jetzt in den Kapiteln „Dynamik“ und „Taktfreiheit“ anschliessen? — Die Fragen: Sollen crescendi mit aufsteigender, decrescendi mit absteigender Tonfolge gehen; ist bei 2 aufsteigenden Tönen der erste oder der zweite stärker zu nehmen und ähnliche werden vom Autor an Beispielen aus Beethoven's Sonaten erläutert, die Originalnotirungen mit herangezogen, ebenso vielfach Bülow's Auffassung; bei der Abhandlung über die Taktfreiheit darauf hingewiesen, dass schon Ph. Em. Bach und Daniel Türck in ihren Werken über Taktfreiheit gesprochen und anschliessend an sie Czerny, Hummel und Weber. Beim „Tempo rubato“ wird die Frage aufgeworfen, wie man sich Beethoven gegenüber, hinsichtlich des Tempo rubato zu verhalten habe und dahin beantwortet, dass es sich für die Werke seiner letzten Periode, wozu der Autor

auch die Sonaten op 81 u 90 zählt, vorzüglich eigne. Beethoven hat es an einigen Stellen dieser Sonaten schon selbst durch beständige Tempo-Veränderungen angedeutet und so liesse sich auch an anderen Stellen dieser Sonaten ein feinfühliges Tempo rubato einführen, wie der Verfasser an längeren Beispielen ausführt. Man kann im allgemeinen sich allem, was der Verfasser an eigenen Erläuterungen über den Vortrag in der Musik schreibt, anschliessen, es sind die Aeusserungen eines sicher und feinfühlig empfindenden Musikers, wir hätten nur gewünscht, dass er bei diesen eigenen Betrachtungen auch noch die Werke anderer Meister, wie Chopin und Schumann, mit herangezogen hätte. Orchesterdirigenten und Klavierspieler mögen das Buch zur Hand nehmen, sie werden jedenfalls viel daraus lernen und grosse Befriedigung darüber empfinden.

Edmund Parlow: Führer durch die Gesags-Literatur. Für Lehrer und Lernende: Berlin, N. Simrock.

Der Autor macht in dem Werkchen den Versuch, das reichhaltige Lieder und Arien-Material zu pädagogischen Zwecken nach 6 Stufen zu ordnen, wobei er nach dem gewiss anerkennungswerthen Grundsatz verfährt, dass die Ausbildung der Stimme von der Mittellage aus vorzunehmen ist und demgemäss, neben der Vortragsschwierigkeit, die Eintheilung seiner Lieder und Arien ordnet. Diesen nach Stufen geordneten Abschnitten schliessen sich Abtheilungen für spezielle Stimmen an, ferner Balladen, geistliche Gesänge für 1—4 Stimmen, Duette, Terzette u. s. w., als Anhang noch „Neuere Lieder leichteren Genres". Wir empfehlen das Werkchen zur Beachtung.

Anregung und Unterhaltung.

Die vortrefflich redigirte „Neue musikalische Presse" in Wien bringt zu ihrer No. 3 eine Faschingsbeilage, die manchen sehr gelungenen Scherz enthält. Ich entnehme derselben folgende kleine Auslese:

Berühmte Klaviere im Lichte der Posaune.

Wien.: „Wenn etwas den Genuss des Abends noch erhöhen und verstärken konnte, den uns die Künstlerin bereitete, so war es der herrliche Bösendorfer, der unter ihren Circehänden in allen nur möglichen Gefühlsscalen sich erging". — Berlin: „Den berümten Pianisten unterstützte aufs wirksamste und selbst in seinen weitestgehenden Intentionen ein solennes Fabrikat unserer Firma Bechstein — braucht man zu ihrem Preise noch ein Wort weiter zu sagen?" — Leipzig: „Wir wussten wahrlich nicht, wo das zeitgenössische Musikleben stände, würden wir künftig unser klanggesättigtes Blüthner-Instrument im Gewandhaussaale zu missen haben, dem die gefeiertsten Namen der klavierspielenden Virtuosenwelt einhellig die Palme zuerkannt haben." — Am Rhein und in Wesfalen: „Es ist ja längst bekannt und unter den ersten Grössen des Klavierspiels eine völlig ausgemachte Sache, dass Ibach's heutzutage von keiner Konkurrenz mehr „überflügelt" werden." — Stuttgart: „Unsere altrenommirte Firma Schiedmaier hat schon seit undenklichen Zeiten keinerlei Rivalen im ganzen Reiche mehr zu fürchten." — München: „Noch streiten sich Meyer & Cie. und Kaim, zwar in edlem Wettkampfe um den endgiltigen Sieg bei den massgebenden Pianisten. Das mag am Orte München wohl der Fall sein. Für den Weltruf deutscher Industrie hat längst der Letztere obgesiegt, der auch alle anderen Bewerber mit der Zeit glänzend aus dem Felde geschlagen." — Hamburg (und Nordwest): „Wer vermöchte wohl heutzutage noch an dem feststehenden Monopol der Klavierfabrikation Steinway & Sons ernstlich zu rütteln? Welcher Vermessene würde sich der Gefahr aussetzen, die schlechterdings unübertrefflichen Eigenschaften ihrer Erzeugnisse unvergleichlich an Kraft und Wohllaut, Ausgeglichenheit und Spielart noch zu bekritteln, nur um sich dabei unsterblich zu blamiren? — Paris: N'est-il pas superbe ce magnifique Erard, instrument tout à fait hors concours et sans comparaison"? u. s. w. u. s. w. — „Was ist Wahrheit?" . . . Diese alte Pilatusfrage, sie könnte auch hier füglich wieder aufgeworfen werden. Doch halt! Ein starker Rufer und zugleich Schlichter im Streit ist erstanden: Eugen d' Alberich erklärte kürzlich „nach gewissenhafter und unparteiischer Prüfung" Steinway & Sons als „das in seinen Augen ideale Produkt unseres Zeitalters"; und man verspürt es ordentlich, wie er — ein anderer Pilatus — unter jene ernste Pilatus-Frage nunmehr sein beherztes „Was ich geschrieben habe, das habe ich geschrieben" gleichsam als unsichtbaren Stempel noch darunter setzt. Jetzt kann's schlechterdings gar keinen Zweifel (wie leider noch immer bei den vielen Fahrrad-Systemen) mehr geben!*)

* * *

Zu unserer Musikbeilage.

Wir hoffen, durch unsere Musikbeilage den Geschmack keines Lesers zu verletzen, wir sind überzeugt, dass sie den Konservativen nichl zu forschrittlich, den Fortschrittlern nicht zu konservativ scheinen wird. Es ist eine Musik, die über den Parteien steht. Sie sagt auch klar und deutlich, was sie will und gestattet nicht zwischen den Zeilen zu lesen.

(Dazu gehören zwei Seiten leere Notenlinien.)

— Die Theatermasken der alten Griechen und Römer dienten bekanntlich hauptsächlich dazu,

*) Und doch können noch Zweifel obwalten, denn derselbe Herr d'Alberich schrieb über die Bechstein-Flügel:

„Ich spiele überall auschliesslich Bechsteins Instrumente, weil ich sie in jeder Beziehung für die vollkommensten der ganzen Welt halte." „Was ist Wahrheit?" diese Frage bleibt nach wie vor eine offene. —r.

die Tragfähigkeit der Stimme in den sehr grossen und offenen Theatern der Alten zu steigern. Dr Caster im Pariser Industriepalast hat nach dieser Richtung Versuche angestellt, über welche der „Prometheus" Folgendes berichtet: Es waren eine Anzahl von Masken denjenigen der Alten möglichst ähnlich hergestellt, und mit denselben versehene Schauspieler und Sänger verschiedener Stimmlage, Bässe, Soprane u. s. w. deklamirten und sangen dieselben Phrasen und Melodien, abwechselnd mit und ohne Maske. Die Wirkung war sehr auffallend, wenn der Schauspieler mitten in seiner Rede oder in seinem Gesange die Maske abnahm. Es ergaben sich nun folgende Unterschiede der Akustik für den Zuhörer und den ausübenden Künstler: Unter der antiken Maske wird die Stimme weitertragend, eine unbekannte, so leise gesprochene Phrase, dass die Zuhörer sie nicht mehr verstanden, wurde sogleich verständlich, sobald der Künstler bei gleichartiger Wiederholung die Larve vornahm Die Stimme gewinnt an Klarheit, die Klangfarbe im künstlerischen Sinne nimmt zu, sie wird sonorer, und zwar in den hohen Tönen mehr als in den tiefen. Im akustischen Sinne dagegen wird die Klangfarbe nicht verändert; der Ton wird weder nasal noch verschleiert. Der ausübende Künstler hatte wohl den Eindruck, dass die Stimme besser in die Ferne trägt, aber er fühlt sie weniger in seinem Munde klingend, wenn er die Maske vorhat. Dagegen klingt sie sehr deutlich in seinen Ohren, ohne dabei stark zu hallen.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Dr. Wilh. Kienzl: Kinder-Liebe und -Leben. 12 Stücke op. 30. Preis 2 Mark. Cassel, Richard Kaiser.
= Clementi: Sonatinen op. 36.

Georg Eggeling: Zwei Menuette op. 24. Preis 1 Mk. 20. Vieweg, Quedlinburg.
= Schubert: 2 Scherzi.

Musiksektion
des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Wir theilen unseren Mitgliedern mit, dass in Königsberg eine Musikgruppe gegründet worden ist, Vorsitzende Frau Luise Dehmlow.

Der Wortlaut der von Musikgruppe Stuttgart gegebenen Aufgabe ist: „Bildungsgang einer Lehrerin für den Chorgesangsunterricht an Mädchenschulen". Termin 1. Oktober.

Der Vorstand.
I. A.: *Sophie Henkel.*

Verein Berliner Musiklehrer und -Lehrerinnen.

In der Mai-Sitzung hielt Herr Dr. Max Friedländer vor zahlreicher Hörerschaft einen Vortrag über „Goethe's Gedichte in der Musik", unterstützt durch Liedergesang, der theils von ihm selbst, theils von Frau Direktor Grumbacher und Fräul. Helene Jordan ausgeführt und durch Frau Dr. Friedländer, der Gattin des Redners, begleitet wurde. Der sehr reichhaltige und ungemein anregende Vortrag behandelt im wesentlichen die zeitgenössischen Kompositionen der Goethe'schen Lieder. Dr Friedländer führte die Hörer von der ältesten dieser Melodien, welche Breitkopf zu dem Goethe'schen Jugendlied „die schöne Nacht", erfand, durch die Fülle der von Reichard, Zelter, André, Eberwein, Nägeli, Spohr u. A. geschaffenen bis zu den hochbedeutenden eines Mozart, Beethoven, Schubert, Schumann, Loewe, eine grosse Zahl derselben durch Gesang veranschaulichend. Besonderes interessant, im Sinne des Schönen und Ausdrucksvollen, waren: die Melodie der Herzogin Anna Amalie zum „Veilchen," diejenige des talentvollen, in Verborgenheit und Dürftigkeit verkommenen Johann Christoph Kienten zum „Haideröslein", und die erste Melodie zum „Erlkönig" welche Corona Schröter für ihren eigenen Vortrag auf der Bühne komponirte. Interessant im entgegengesetzten Sinne, als Auswuchs des Banalen, war der auf das zarte Gedicht „Kleine Blumen kleine Blätter" von Carl Blum componirte „Walzer für 4 Männerstimmen" (!), der zur Volksmelodie wurde und später in dem drolligen Studentenliede „In der grossen Seestadt Leipzig" einen jedenfalls viel passenderen Text fand. (Einen ausführlichen Bericht über den inhaltreichen Vortrag des Herrn Dr. Friedländer bringt die nächste Nummer.) Die anspruchslose, volksthümliche Melodie von Reichard zum „Veilchen" ist schwerlich jemals mit so anmuthiger Wirkung gesungen worden, als es hier durch Frau Dir. Grumbacher und Frl. Jordan geschah (zweistimmig, ohne Begleitung); nach derselben sang erstere dann das Mozart'sche „Veilchen" mit vollendetem Vortrag. — Am 14. Juni wird der Verein seine letzte Sitzung vor den Ferien halten, in welcher Herr Gustav Lazarus im Verein mit dem Violoncellisten Herrn Max Schulz seine Duo-Sonate für Klavier und Violoncello in Dmoll spielen wird.

Antworten.

An die Absender gerollter Musikalien. Beim Oeffnen der gerollten Musikalien wird gewöhnlich ein Theil des Titels oder des Musikstückes mit eingerissen, es ist selten, dass man ein Stück unversehrt aus der Hülle herausbekommt. Ich empfehle zur Vermeidung des Uebelstandes folgendes Verfahren: Nachdem man das Musikstück gerollt, legt man einen Bindfaden von oben nach unten an die Rolle, doch so, dass oben und unten ein Endchen hervorragt. Jetzt legt man die Papierhülle fest herum und verklebt sie. Soll die Rolle geöffnet werden, dann reisst man mittels des Fadens die Hülle von oben nach unten auf, und der Inhalt wird unverletzt bleiben.

A. B. Wien. Der Aufsatz gelangt zum Abdruck.

M. E. Freiburg. Ich bringe demnächst Ausführliches über den Werth der Deppe'schen Lehre des Klavierspiels.

O. L. Wiesbaden. Verbindlichsten Dank für die gütige Mittheilung, dass die dreiaktige Oper: „Kudrun" von Hans Huber am 29. Januar 1896 erstmalig in Basel aufgeführt worden ist.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Otto Hintzelmann. Konzertsäng. (Ten.) u. Gesanglehr. Berlin W., Eisenacherstr. 66.	**Gustav Lazarus.** Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Siegfried Ochs. Dirigent des „Philharm. Chores". Berlin W., Potsdamerstr. 118. Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.	**Veit'sches Conservatorium** Berlin S., Luisenufer 43, part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. Director E. A. Veit.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.
Georg Eggeling, Klavier, Theorie und Composition. Berlin N., Scharnhorststr. 15, II.		**Paul Geyer,** Berlin W., Lützowstrasse 81. Gesanglehrer, Elementar-Musikunterricht.

Musikalienhändler

Siegel & Schimmel Academ. Musikalienhandlung. Berlin NW., Friedrichstr. 90.	**SCHLESINGER'sche** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin W., Französischestr. 23.	**C. A. Challier & Co.** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt Berlin SW., Leipzigerstr. 56.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Carl Ecke Pianoforte-Fabrik. Berlin O., Markusstr. 13.	**Ed. Seiler,** Pianoforte-Fabrik. Berlin W., Schillstrasse 9. Vorzügliche Pianinos und Flügel in reicher Auswahl in allen Preislagen	**NEUFELD PIANOS** 8 mal prämiirt, anerk. v. Liszt, Kullak u. A. Berlin, Charlottenstr. 18.
J. P. Lindner Sohn Pianoforte-Fabrik gegründet: 1825. 14 erste Preise. Stralsund.		
Ad. Knöchel Flügel- und Piano-Fabrik. 130. Friedrichstrasse 130.	**Ad. Knöchel** Pianino u. Harmonium z. Miethe. 130. Friedrichstrasse 130.	

Klavierstimmer

	August Scherzer, Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer. Lindenstrasse 2.	

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 12. **Berlin, 15. Juni 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das II. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt. **Die Expedition.**

Die akustische Anschauung der Verzierungen.

Von **Ludwig Riemann,** Essen.

(Schluss.)

Bei den mohammedanischen Völkern zeigt sich genannte Eigenschaft der Verzierungen noch im reicheren Masse. Meine Aufgabe theilt die Musikentwickelung Egyptens in zwei Hauptabschnitte. Kiesewetter hält es für zweifellos (nach Ambros), dass zur Zeit der alten Egypter, die mit beiden Händen vollgriffig die Saiten rührenden Harfner wirkliche Harmonien hören liessen. Er ist sogar geneigt anzunehmen, dass das griechische Tetrachord, die Viertonreihe, welche nach Dio Cassius eine egyptische Erfindung war, in Griechenland nur aus Missverstand zum Elemente der Skalenbildung gemacht worden, während es in Egypten, wie er vermuthet, ein harmonisches Gebilde war. Dieser harmonische Tetrachord müsste hiernach als wahrer Akkord (1. 3. 5. 8. oder nach den natürlichen Theiltönen 1. 8. 5. 3.) verstanden werden, und es ist nicht ganz und gar unglaublich, dass die Egypter, welche Sinn für Naturbeobachtung besassen und an ihren Riesenharfen stark vibrirende kräftig tönende Basssaiten haben mussten, das Naturphänomen der mitklingenden Obertöne bemerkt und die Erfahrung verwerthet haben. In voller Uebereinstimmung damit stehen die in langen Tönen sich bewegenden einfachen Gesänge der alten Egypter, die in Folge obiger Hypothese eine reiche Anwendung von Verzierungen als überflüssig verwarfen. Die eigenthümliche Entwickelung der Kultur- und Geistesgeschichte der Länder Egypten, Arabien, Persien etc. brachte das Tonsystem auf Abwege, die zu einer mechanischen Theilung der Tonstufen in drei und mehr Theile führte. Das sklavische Volk unterwarf sich diesen Theorien aber nur äusserlich. Der angeborene Trieb zu Harmonieäusserungen musste einen Ausweg haben, und so entstanden aus dem feinen Gefühl der Volksseele heraus die Verzierungen, deren Gebrauch im heutigen Egypten etc. in vollster Blüthe steht. Anbei ein Beispiel:



Ich glaube nicht, dass diese Melodie so scharf in den durch die Notenschrift abgegrenzten Tonstufen gesungen wird. So sagt auch Ambros: „In der Musik dieser Völker, wie auch in jener der Syrer, Armenier, der Jezidi zeigt sich überall ein sinnlich üppiges Schwelgen in unbestimmten, wenig scharf ausgeprägten, in einander verschwimmenden Tönen und überreich und phantastisch angewendeten Koloraturen". — Der Satz: Je höher die Kultur eines Volkes wächst, umsomehr vermag es Tonstufen abzuheben und zu unterscheiden — bewahrheitet sich auch hier in der Weise, dass diese wenig zivilisirten Volksstämme ihre Weisen mehr oder weniger in Portamentoform singen, aus welcher festliegende „Töne" hervorleuchten. Letztere umfassen meist kleine und grosse Terzen, Quarten, Quinten oder Oktaven. Noch eklatanter ist dieses Hervorleuchten von Konsonanzen an den phonographirten Indianermelodien, beschrieben von C. Stumpf, nachzuweisen. Das Portamento, der im Volke sehr beliebte Gefühlsausdruck, wirkt allerdings in Folge seiner oft unästhetischen Ausführung auch unangenehm auf unser Ohr, sodass ein Herausfühlen der Harmonie, besonders im Gesange der Chinesen, total verwischt wird und somit auch der Charakter als Verzierung. Das Portamento, massvoll angewandt, ist trotzdem als eine Art der musikalischen Ornamentik anzusehen, welche besonders bei den Naturvölkern, als Ausfüllung der Konsonanzen einen nicht unangenehmen Eindruck hinterlässt! Wenn wir annehmen, dass in vorstehendem Notenbeispiel bei zwei oder mehr Vorschlagsnoten der erste Ton gefasst und die anderen bis zur Hauptnote gezogen werden, haben wir die kleinen und grossen Terzen als Harmonietöne aufzufassen. Ich folge darin demselben Prinzip, wie bei der Bezugnahme der in unseren Tonstücken angewandten Verzierungen auf die Tonalität. Dieselbe entspricht hier der von Professor H. Schröder in seinem Artikel „Die Entstehung der Tonleitern etc." („Klavierlehrer" Jahrg. 20, No. 3, 4 und 5) prophezeiten Zukunftstonreihe a h c d e f g a, zurück mit der Sekunde b. Ist das Zufall oder Feingefühl? — Nach meiner Meinung ist es gleichgültig, ob die Auffassung der mohammedanischen Sänger der unserigen entspricht. Das unbewusste Gefühl für die Ausschmückung solcher Weisen ist aber vorhanden, und dieses Gefühl entspricht dem sogenannten „angeborenen Tonsinn" in der vorhin erwähnten Uebersetzung.

Interessant ist der psychologisch-akustische Weg, den die Ornamentik in der deutschen Musikgeschichte durchlaufen. Bis zum Aufblühen des Kontrapunktes war sie mit der damaligen Musikanschauung und -entwickelung verquickt. In den ersten Jahrhunderten unserer Zeitrechnung, in welchen eine Tonschrift noch wenig oder gar nicht bekannt war, wird das Volk wohl seine musikalischen Empfindungen in ähnlicher Weise mit Fiorituren, Verschnörkelungen zum Ausdruck gebracht haben, wie die anderen Kulturvölker. Diese Annahme wird durch die Thatsache unterstützt, dass bei der Entstehung der Neumenschrift der Darstellung der Verzierungen eine besondere Stellung eingeräumt wurde. Während die damaligen Musikgelehrten sich abmühten, Tonhöhe und -tiefe der festliegenden Tonstufen schriftlich wiederzugeben, fanden sie für die damals ebenso wichtigen Verzierungen eine Schrift, die sich bis heute erhalten hat. Es sind nur wenige Beispiele aus der Blüthezeit der frühesten Homophonie bekannt, die dem Kirchengesange angehören. Die weltliche Musik fand zu jener Zeit fast keine Niederschrift, wodurch ich die Existenz der Ornamentik im Volksspiel und -gesang nur als Vermuthung aussprechen kann. Die Geschichte der Kreuzzüge erst berichtet uns von der Einführung fremder Instrumente und fremder Sangesweisen, denen die Eigenschaft reicher Verzierungen anhaftete. Bald darauf entstand die Polyphonie, eingeleitet durch Pseudo-Hucbalds Organum, Symphonien, Diaphonien, Fauxbourdon, Diskantus und Kontrapunkt. Die beiden letzteren als Fortschritt im Kirchengesang, haben ihre Ursache in dem Bestreben, den bis dahin langgezogenen, unrhythmischen Kirchentönen mehr Bewegung und Mannigfaltigkeit zu geben. Dieses Bestreben beruht aber nicht zum geringen Theile auf dem aus natürlichem Tonempfinden des Volkes entstandener, rhythmisch leichterer Beweglichkeit der Volkslieder, Gassenhawerlein, Reutterliedlein, Frottolen etc., welche zu der starren Form des Kirchengesanges einen krassen Gegensatz bildeten. Die anfänglich Ton gegen Ton erfordernde Gegenbewegung genügte aber bald den Sängern nicht mehr. Der Trieb, die festliegenden Töne der Kirchentonarten mit anderen kurzwerthigen Tönen zu umspielen, wurde immer grösser; ganz natürlich! Denn das Gefühl für Tonalität, welche in dem Reiz der verzierenden Form mehr auf den Hauptton beziehende Harmonien in sich barg, als die kalt und beziehungslos nebeneinanderstehenden Kirchentöne, begann allmählich in den Musikern aufzudämmern. Das Verbot des Diskantirens in Form profaner Fiorituren, seitens des Papstes Johann XXII. war eine natürliche Folge zur Erhaltung des Kirchenstyls. Palestrina ward berufen, durch einfachere, edlere Melodieformen in wunderbarer eherner Kontrapunktik, allerdings ohne akustisch logischen Zusammenhang der Harmonie, der klassischen Sangeskunst eine neue Richtung zu geben. Auch die profane

Musik wurde davon betroffen (Madrigale). Das dauerte aber nicht lange. Die Volksmusik kümmerte sich wenig oder gar nicht um theoretische Gesetze. Das Volk will singen, wie der Vogel singt; es will seinen freudigen Gemüthsregungen in zwanglosen musikalischen Jauchzern, Jodlern und sonstigen verzierten Weisen ebensolchen Ausdruck geben, wie die Lerche in ihren Trillern und die Nachtigall in ihren für uns ideale, zartesten Koloraturen. Diesem feinen Tongefühl, für mich das Ergebniss einer jenseits unserer Vorstellungsthätigkeit liegenden Korrespondenz zwischen Tonkonsonanz und sympathetischen Stimmungen, wurde in der Instrumentalmusik auch sehr bald Rechnung getragen. Man studiere zu dem Zwecke dementsprechende Kompositionen eines Gabrieli und seiner Zeitgenossen. Dieselben zeigen eine Feinheit in der Verzierung, die für den heutigen musikalischen Feinschmecker zarte Leckerbissen, aber für Andere wieder ungeniessbar sind, weil genannte Kompositionen als Früchte der damals herrschenden Monodie im Gegensatz zu unserem stark ausgeprägten Harmoniebewusstsein stehen. Die Komponisten waren aber so klug, die Verzierungen in der konzertirenden Hauptstimme vollständig auszuschreiben, während sie in den bezifferten Bässen der Begleitung freien Spielraum lassen mussten. Dadurch wurde der Begriff Verzierung insofern ein anderer, als man die bisher eine Harmonie umspielenden melodischen Bewegungsformen als etwas Selbständiges betrachtete und in Noten ausschrieb, während man den noch heute geltenden Begriff der Ornamentik als das Untergeordnete durch kleinere Noten darstellte und die bekannten Zeichen dafür beibehielt. Die unbezwingliche Lust zum Verzieren aber ertrug diese Vernachlässigung nicht und schuf deshalb die Kadenz und die Koloratur (Melisma). Die Geschichte dieser musikalischen Zuthaten knüpft sich eng an die Entwickelung der Instrumental- und Vokalmusik und an die Vereinigung beider, die Geschichte der Oper. Von den kleineren Verzierungen trennen die Vorschläge sich in melodische und harmonische. Die Nach- und Doppelschläge etc. jedoch tragen nur einen melodischen Charakter in sich. Die dazu dienenden Sekunden entziehen sich nämlich mehr oder weniger den harmonisch-akustischen Beziehungen, befestigen aber die Tonalität durch die Diatonik. Die auf anderen Intervallen beruhenden Vorschläge erweisen sich mit der Hauptnote stets als Theil eines Akkordes. Da die harmonischen Verzierungen auf weniger musikalisch gebildete Dilettanten begreiflicherweise eine grössere Wirkung ausüben, als melodische Sekundenvorschläge und diatonische oder chromatische Läufe, hat sich diese Schwäche zu einer besonderen Eigenthümlichkeit der Schund- und seichten Salonmusik herausgebildet. Harmonische Verzierungen wirken, zu reichlich vorgeführt, ermüdend und schal, da ihre akkordliche Bestimmung festliegt, die Sekundenverzierungen jedoch nicht, da in ihnen der Reiz harmonisch verschiedener Stimmung enthalten ist. Man vergleiche zu dem Zwecke z. B. „Das Gebet einer Jungfrau“ oder ähnlichen Schund mit dem b moll Theil aus dem ersten Es dur Walzer von Chopin. Der heute fast ganz verschwundene lange Vorschlag hatte früher insofern eine grössere Daseinsberechtigung, als die durch ihn dargestellte Wechselnote und der freie Vorhalt sich in dieser Schreibform besser von den dünneren, tonalen Harmonien abhoben. Diese Unterscheidung wird heute nicht mehr für nöthig erachtet, zumal der Zeitwerth des langen Vorschlages sich mit der Hauptnote zu gleichen Hälften theilt, und daher gleicher Druck vorgezogen wird.

Einige nennen es Geschmacksveränderung, Andere sagen ein gesättigtes durch keine Verzierung mehr zu ergänzendes Gefühl für die polyphone Harmonie oder harmonische Polyphonie hat den Gebrauch der Kadenz und Koloratur auf ein Minimum reduzirt. Für die akustisch-harmonische Anschauung der Verzierungen, also für das Bestehen eines inneren Zusammenhanges der letzteren mit dem bewussten oder unbewussten Gefühl für die in dem Klang mit harmonischen Theiltönen wurzelnde Harmonie, ist vorstehende Thatsache zwar der beste Beweis. Ich halte mich aber für nicht kompetent, einen gewissen Rückgang der Verzierungen (wozu ich auch im weitesten Sinne die Variationen rechne) als Fort- oder Rückschritt der musikalischen Kunst zu bezeichnen. Ich führe dagegen zum Schluss ein diesbezügliches Urtheil von A. Rubinstein an, der in seinem „Gedankenkorb“ sagt: Die Deklamation hat bei den heutigen Opernkomponisten so sehr das Uebergewicht bekommen, dass sie den figurellen Gesang ganz verbannt haben — mit Unrecht — die Koloratur, wenn sie nicht Roulade im strengen Sinne dieses Wortes wird, ist sowohl als Ausdruck tragischer Leidenschaften wie auch als Ausdruck der Freude eine Zuthat der Gemüthsbewegung; — in der orientalischen Gesangsweise auch zu konstatiren — auch ist sie eine Bereicherung der Melodie und benimmt ihr den ihr jetzt anhaftenden Charakter als Monodie. Lustigkeit, Grazie, Koketterie, Leichtigkeit u. s. w. sind ohne kolorirte Melodie kaum denkbar.“

Ueber ganze und halbe Tonstufen.

Von Professor **W. Rischbieter.**

In einem Briefe M. Hauptmann's an seinen Freund F. Hauser heisst es u. A.: „Ich weiss wohl, dass man nicht alles Wahre sagen kann, aber ich meine, dass Alles wahr sein müsse, was man sagt, damit man zur reinern und tiefern Erkenntniss nicht einstweilen Aufgebautes erst wieder einreissen und wegschaffen müsse. So will mir im 2. Kapitel der halbe und ganze Ton nicht behagen. Ich habe bei e-f, bei h-C nicht das Gefühl einer Hälfte, es ist eine ganz nothwendige Stufe; erst auf dem Klavier, wo eine Taste zwischen fehlt, könnte es höchstens so scheinen, aber vom Klavier soll ja auch gar nicht die Rede sein, und im Gefühl ist h-C eben so ganz als C-D. Was heisst überhaupt halber Ton? Kann man einen Ton in zwei Stücke schneiden?“ —

Veranlassung zu diesen Aeusserungen gab Hauser's Gesangschule, welche dieser M. Hauptmann zugeschickt hatte. Ich bin fest überzeugt, dass vielen Klavier- oder überhaupt Instrumentallehrern dieser Ausspruch Hauptmann's absurd vorkommen wird, und doch hat letzterer, von der Gesangmusik ausgehend, vollkommen recht. Spielen wir z. B. einem jungen Manne, der weder mit dem Klavier noch sonst einem Instrument vertraut, jedoch musikalisch begabt ist, folgende Stelle vor:

so wird derselbe schwer, möglicherweise gar nicht entscheiden können, ob die Entfernung von G nach a, oder die von h nach C grösser ist; ja, es könnte sogar der Fall eintreten, dass der Gefragte den Schritt von h zu C für einen grösseren hielte, als den von G zu a. Doch das sind mehr Hypothesen, als wissenschaftliche Begründungen; um Hauptmann hier recht zu verstehen, müssen wir uns daran erinnern, was er in seiner „Natur der Harmonik“ über die Tonleiter sagt: „Bei der ersten Secundfortschreitung in der C-dur-Tonleiter, von C zu D, ist die vermittelnde Einheit im Tone G enthalten. G ist zuerst die von C bestimmte Quint und wird dann bestimmender Grundton zu D. Die melodische Fortschreitung ist eben hier nur verständlich als Ausdruck für die Umwandlung, welche in G, aus der einen Bedeutung in die entgegengesetzte, vor sich geht. In der zweiten Sekundfortschreitung, von D nach e, ist G wieder aus der Grundtonbedeutung in die der Quint übergetreten.“ Genau so verhält es sich auch bei den Folgen e-F und h-C; die erste wird durch C und die zweite durch G vermittelt:

Diese Fortschreitungen (e-F und h-C) sind also ebenso bedeutungsvoll, als die von C nach D, von D nach e u. s. w. Der Gesanglehrer hat auch garnicht nöthig, den Schüler, wenn derselbe bis zur 7. Stufe der C-dur-Tonleiter gekommen ist, darauf aufmerksam zu machen, dass er von h aus nur eine halbe Stufe höher zu singen hat. —

Da es aber nicht nur Sänger, sondern auch Instrumentalisten giebt, so wird wohl die Bezeichnung der Stufen mit „ganze“ und „halbe“ nicht gut zu umgehen sein, obgleich dieselbe genau genommen nicht ganz richtig ist; denn unter einer halben Stufe versteht man doch, von der Musik einmal völlig abgesehen, eine Stufe, welche in der Mitte getheilt ist. Richtiger wäre es meiner Ansicht nach, wenn, von C ausgehend, cis eine erhöhte Stufe genannt würde, indem die Note cis denselben Raum im Liniensysteme einnimmt, den C inne hat. Die Fortschreitung von c nach des könnte dann als kleine, und die von c nach d als grosse bezeichnet werden.— Da aber die bisher übliche Bezeichnung (ganze und halbe Stufe) ihren Zweck ganz gut erfüllt hat, so wird dieselbe auch wohl ferner bestehen bleiben, und ebenfalls die Ausdrücke kleine und grosse halbe Tonstufe. Merkwürdigerweise behauptet Jadassohn in seiner Harmonielehre, dass die durch ein chromatisches Zeichen hervorgerufene Veränderung des natürlichen (?) Tones zu diesem den grossen Halbton bilde, die kleine Sekunde dagegen den kleinen Halbton darstelle, und bringt als Beweis hierfür folgende Auflösungen:

„Das dem D näher gelegene (?) Es“, sagt Jadassohn, „verlangt nach D, das Dis nach E.“ Dass die Septime Es lieber nach D als nach E will, ist meiner Ansicht nach kein Beweis dafür, dass D der Septime Es näher liegt als e; denn innerhalb der B-moll-Tonart will die Septime Es auch lieber abwärts gehen, als aufwärts, trotzdem Es viel weiter von des entfernt ist, als von e. Als untrüglichen Beweis seiner Behauptung zitirt Jadassohn folgende Stelle aus einem Aufsatze von L. Lohse (Musikalisches Wochenblatt, 1883, No. 3): „Jedenfalls thut die Ansicht, dass der kleine Halbton c-cis, der grosse c-des sei, ausserordentlichen Schaden (?). Die Sache ist doch umgekehrt. Nehmen wir c zu 256 Schwingungen an, so hat das absolut

reine Des 268,04, das reine Cis aber 273,0375 Schwingungen. Die kleine Sekunde ist also wesentlich enger als die übermässige Prime."

Den Schwingungsverhältnissen nach versteht Lohse unter dem „absolut reinen" Cis die 7. Quinte von C, also den Grundton der Cis-dur-Tonart; wir hätten demnach die „absoluten reinen" Töne, gis, dis, aïs, eïs, his und fisis als 8., 9., 10., 11., 12. und 13. Quinte zu betrachten. Dies ist ein grosser Irrthum, denn es giebt in Wirklichkeit keine absolut reinen Töne, sondern nur relativ reine. Wenn z. B. ein Sänger die C-dur-Tonleiter rein singen will, so muss er den Ton D als reine Quinte des G-dur-Dreiklanges hören lassen (8 : 9); würde er die 3. Stufe (e) als 4. Quinte von C intoniren (wozu er, nebenbei gesagt, gar nicht im Stande ist), und nicht als Terz des C-dur-Dreiklanges, so würde das nach Lohse „absolut reine" E hier falsch sein. Dasselbe wäre der Fall, wenn der Sänger die 6. Leiterstufe (a) nicht als Terz von F a C, sondern als Quinte von D fis A (G : V) auffasste. Oder nehmen wir einmal an, ein Gesangsverein will im Freien ein Lied in C-dur vortragen; der Dirigent wird dann, wenn er den Ton C nicht genau angeben kann, seine Zuflucht zu der Stimmgabel nehmen und dann die kleine Terz von A aufsuchen (A-c) und nicht die 3. Unterquinte von A. Das a der Stimmgabel ist dann identisch mit der Terz des F-dur-Dreiklanges, nicht aber mit der 3. Quinte von C. In gleicher Weise würde der Dirigent, sollte etwas in Cis-dur gesungen werden, von dem Tone a, welchen die Stimmgabel angiebt, die grosse Terz aufsuchen und nicht die 4. Oberquinte. Die Cis-Tonart, die Herr Lohse im Sinne hat, existirt nur auf dem Papiere, denn in Wirklichkeit ist noch kein Gesangskomponist von C-dur über G, D, A, E, H und Fis-dur nach Cis-dur gekommen. —

Jeder Musiker weiss, dass die C-dur-Tonart mit der E-dur-Tonart näher verwandt ist, als mit der D-dur-Tonart; diese ziemlich nahe Verwandtschaft besteht in der Hauptsache zwischen den tonischen Dreiklängen C e G und E gis H, sowie überhaupt in der Identität der Töne a-e-h und A-E-H. Der sachgemässe Uebergang von C- nach E-dur wird also darin bestehen müssen, dass die positive Terz e sich in den positiven Grundton E umwandelt. Die im Quintenzirkel aufgestellte E-dur-Tonart hat mit der C-dur-Tonart nichts gemein:

F a C e G h D fis A cis E gis H dis F,

denn die Terztöne a, e und h unterscheiden sich wesentlich von den gleichnamigen Grundtönen der E-dur-Tonart. —

Da Herr Lohse sich unter der Folge c-cis zwei Grundtöne vorstellt, so scheint er (ich habe seinen Aufsatz leider nicht zu Gesicht bekommen) die Terztöne gänzlich zu ignoriren, und hieraus entspringt das Fehlerhafte seiner Behauptung; denn ohne Terztöne giebt es keine Harmonien. Als Terztöne vernehmen wir aber in erster Linie jeden chromatisch erhöhten Grundton. Wenn wir demnach die Tonfolge C-cis-D singen oder spielen hören, so wird Jedermann, bewusst oder unbewusst, den Ton cis als Terz von A cis E vernehmen. Betrachten wir dieses cis als Terz der 3. Oberquinte von C, so erhalten wir, C zu 256 Schwingungen angenommen, für cis die Schwingungszahl 270. Ich habe hier absichtlich den Ton cis als Terz des Dominant-Dreiklanges der D-dur-Tonart aufgefasst; betrachten wir cis als Leitton der D-moll-Tonart, so ist die Schwingungszahl noch eine geringere, denn dann verhält sich C zu cis nicht wie 128:135, sondern wie 24:25. In diesem letzteren Fall heisst die Schwingungszahl für cis 266,6... Betrachten wir nun die Folge c-des. Da Herr Lohse unter dem „absolut reinen" cis die 7. Quinte von c versteht, so betrachtet er jedenfalls auch die 5. Unterquinte von c als das „absolut reine" des, obgleich die von ihm angegebene Schwingungszahl für diesen Ton nicht ganz zutreffend ist (268,04). Da nun, so lange auf dieser Erde gesungen wird, noch kein Sänger im Stande war, auf den tonischen Grundton C die 7. Oberquinte von diesem Tone hören zu lassen, ebensowenig wird es auch einem Sänger gelingen, den Ton des, bei der Tonfolge C-des, als 5. Unterquinte von C zu markiren. Wenn wir die Tonfolge C-des-C hören, so vernehmen wir den Ton des in erster Linie als Bestandtheil der F-moll-Tonart. Der vernünftige Uebergang von C-dur nach F-moll kann aber nicht darin bestehen, dass wir über F, B, Es- und As-dur zu derselben gelangen, sondern nur darin, dass der tonische Dreiklang C e G sich in f : V umwandelt:

F a C e G h D.
B des F as C e G

Die Töne C-des stehen dann in dem Schwingungsverhältnisse 15 : 16. Nehmen wir nun für C wieder die Schwingungszahl 256, so würde dies 273,06 ergeben, woraus hervorgeht, dass des höher ist als cis, und dass H. Lohse sich mit seinen „absolut reinen" Tönen im Irrthum befindet. Was versteht man denn eigentlich unter „absolut"? Doch wohl so viel, als „unter allen Umständen". Demzufolge müsste z. B. das absolut reine D (die zweite Quinte von C) in der F-dur-Tonart als Terz der Unterdominante besser sein, als die Terz, welche wir zu hören bekommen, wenn die Sänger „glockenrein" singen: also —, die Terz, welche mit dem Grundton B in dem Schwingungsverhältnisse 4:5 steht. Das „absolut" reine D würde hier, in F-dur, zu hoch sein (64:81). —

Die Herren Lohse und Jadassohn scheinen bei ihren Untersuchungen vergessen zu haben, dass für die Einsicht in das Wesen der Akkordbildung und Umwandlung vor Allem der Gedanke einer fertigen, voraus bestimmten Tonreihe immer fern zu halten ist.

Eugen Kranz. †

Noch nicht 54 Jahre alt ist am 26. Mai Hofrath Professor **Eugen Krantz,** der Direktor des Dresdner Kgl. Konservatoriums in Gohrisch bei Königstein gestorben. Er wurde am 13. September 1844 in Dresden geboren und verdankte seine musikalische Ausbildung dem Dresdener Konservatorium. Seine Lehrer waren H. Döring, E. Leonhard, Ad. Reichel, Jul. Rietz (Klavier, Theorie, Komposition), Bähr (Violine), Fürstenau (Flöte). Er leitete mehrere Gesangvereine, war von 1869—75 Korrepetitor an der Königl. Oper und wurde 1869 als Lehrer am Konservatorium angestellt, wo er Unterricht im Klavierspiel, im Chorgesang, in der Methodik und Pädagogik ertheilte nnd die praktischen Uebungen der Schüler des Seminars leitete. Seit Juni 1890 war K. Direktor des Kgl. Konservatoriums. Als Kritiker war er besonders für die „Dresdener Presse“ und für die „Dresdener Nachrichten“ thätig, als Komponist hat er sich durch Ouvertüren, Quartette und Lieder bekannt gemacht. Sein hauptsächlichstes Werk ist der „Lehrgang im Klavierunterricht“.

Kr. besass ein hervorragendes Organisationstalent. Dies, seine hohe künstlerische Befähigung, sein eiserner Fleiss, seine Gewissenhaftigkeit und Treue in Erfüllung aller seiner Pflichten, die keine Ermüdung, keine Schonung, keine Bequemlichkeit kannten, ermöglichten es ihm, das durch den jungen Pudor in Misskredit gerathene Konservatorium in verhältnissmässig kurzer Zeit derartig in die Höhe zu bringen, dass es als das besuchteste in ganz Deutschland gilt und mehr als 1000 Schüler aus aller Herren Länder zählt. Eine Reihe der hervorragendsten Künstler wusste Kr. als Lehrer für seine Anstalt zu gewinnen. Alle ordneten sich willig seiner zielbewussten Leitung unter. Glänzend waren die zahlreichen Prüfungsaufführungen, die er mit seinen Schülern, (den Solisten, dem Orchester und der Chorklasse) alljährlich veranstaltete. Manchmal waren es über 80, und wer da weiss, welche Mühe und Sorgfalt auch nur einige künstlerisch abgerundete Aufführungen verursachen, der wird solchen Leistungen seine Bewunderung nicht versagen.

Von der, leider immer noch nicht genug gewürdigten Erkenntniss ausgehend, dass nur auf sorgfältig vorbereiteter technischer Grundlage künstlerische Leistungen erzielt werden können, legte Krantz besonderes Gewicht auf die Ausbildung der Schüler seiner Elementarklassen, und wie ich höre, sollen die Leistungen derselben in Bezug auf Ton, Technik, Sicherheit und Ausdruck stets ganz überraschend gewesen sein. Dies hob er stets mit besonderem Stolze hervor. Die Grundsätze, welche ihn bei diesem Unterricht leiteten, und nach denen er auch Lehrer und Lehrerinnen heranbildete, hat er in einem vortrefflichen Programm-Aufsatze, den auch der „Klavier-Lehrer“ seiner Zeit veröffentlichte, niedergelegt.

Trotz der grossen Erfolge, die Kr. erzielt, trotz der Auszeichnungen, die ihm von allerhöchster Stelle für seine Leistungen zu Theil wurden, bewahrte er sich eine Schlichtheit des Wesens, eine Bescheidenheit und Liebenswürdigkeit, die überaus wohlthuend berührten. Nicht, dass er wohl auch der Freude über seine Erfolge zuweilen Ausdruck gegeben, aber niemals verfiel er in Ruhmredigkeit oder Selbstüberhebung.

Eine Stütze in allen seinen Bestrebungen fand er in seiner intelligenten, energischen, in geschäftlichen Dingen sehr erfahrenen und musikalisch fein empfindenden Gemahlin. Sie, zwei Söhne und eine Tochter betrauern seinen Heimgang, sowie alle diejenigen, die ihn in seinem Wesen und Wirken kennen und schätzen gelernt haben

Emil Breslaur.

Musikaufführungen.

Die schwarze Kaschka

Operndichtung in 4 Akten von Viktor Blüthgen (nach seiner gleichnamigen Novelle). Musik von Georg Jarno. Erstaufführung im Theater des Westens am 5. Juni.

Dass der äussere Erfolg mit dem künstlerischen nicht gleichen Schritt hält, ist eine allbekannte Thatsache. Bei Jarno wurde diese Thatsache wieder einmal typisch; denn der Erfolg, den die „schwarze Kaschka“ bei ihrer Erstaufführung in dem schmucken Theater erzielte, durfte geradezu als ein rauschender gelten; Komponist und Dichter wurden viele Male hervorgerufen. Nichtsdestoweniger und obwohl das Erstlingswerk Jarno's bereits an verschiedenen Bühnen aufgeführt wurde, dürfte von einer wirklichen Bereicherung der Literatur kaum die Rede sein. Jarno ist kein Dramatiker; seine Begabung weist ihn auf das rein Lyrische hin, und darum ist seine Art der dramatischen Behandlung eine nicht überzeugende, unbeholfene. Er operirt in solchen Fällen fast ausschliesslich mit dem verminderten Septimen-Akkord, der die ganze Oper durchzieht. Dieses Hilfsmittel der Dramatik gilt aber heute für so abgebraucht, dass man es nur hie und da ver-

wenden sollte. Wahrhaftig, die Akkordlehre giebt doch noch andere Bildungen an die Hand, Herr Jarno kennt sie nur noch nicht. Dazu kommt die wenig geschickte harmonische, homophone Gestaltung seiner Musik; auch die Instrumentation ist nur bescheiden. Dies alles liesse sich indessen durch ein energisches weiteres Studium heben, schlimmer steht es mit der Erfindungskraft des Komponisten, die ziemlich gleich null ist. Was irgendwie Wirksames sich in allbekannten Werken, vornehmlich auch in den modernen italienischen Opern findet, das hat Jarno verwerthet, er ist also ein Eklektiker im ausgesprochenen Sinne. Wer da nach Reminiscenzen suchen wollte, der fände ein ergiebiges Feld. Einzig und allein gravitirt das Talent Jarno's nach der leichten melodischen Seite hin; hier findet er auch einen Anklang in der Seele der Zuhörer. Um so mehr ist daher zu bedauern, dass dieses melodische Talent noch nicht zur Reife gelangt ist. Ein dramatisch begabter Autor hätte aus dem Libretto, das Viktor Blüthgen bis auf den letzten abfallenden 4. Akt, eine Wahnsinnsscene, gut gelungen ist, ein kraft- und eindrucksvolles Werk geschaffen, ähnlich und verwandt der Cavalleria rusticana, mit dem es auch die textliche Grundlage fast gemeinsam hat. Die Aufführung selbst war eine für eine Sommerbühne ganz vortreffliche, da Direktor Morwitz es an nichts hat fehlen lassen, um wiederum ein tüchtiges und bühnengewandtes Ensemble zusammenzustellen. Frl. Minna Göttlich war eine glaubhafte und gesanglich gediegene Kaschka, Herr Adolf Carlhof stellte einen alten Bauern, Herr Otto Schröter dessen Sohn gut dar, und den Matrosen Stephan Juritsch, der im Stücke durch seine Dazwischenkunft soviel Unheil anrichtet, verkörperte ganz vortrefflich Herr Hans Geisler. Das Orchester, unter Prüwer's Leitung, war sehr tüchtig und ist jedenfalls bedeutend besser wie im Vorjahre.

Dr. Paul Ertel

Am 9. Juni fand in der Heilig-Kreuzkirche der 87ste Orgelvortrag des Organisten Herrn **B. Irrgang** statt. Herr I. hat sich durch diese Veranstaltungen, zu denen Jeder freien Zutritt hat, den Dank weitester Kreise erworben. Er führt den Hörern die edelsten Erzeugnisse der Orgel-Literatur in mustergiltiger Weise vor. Im jüngsten Konzert spielte er Werke von J. S. Bach (Praeludium und Fuge A-moll), O. Wermann (Pastorale aus der Orgelsonate op. 70), und Rheinberger (Agitato aus der Orgelsonate op. 148), lauter Werke, die unser besonderes Interesse in Anspruch nahmen. Unterstützt wurde der Konzertgeber durch Frau Kornatis (Sopran) Frl. Thomas (Alt) und Herrn Barchewitz (Violine). Frau Kornatis hat sich in Berliner Konzertsälen schon wiederholt und stets mit grossem Beifall hören lassen. Sie verfügt über eine grosse wohlklingende Stimme und bewies im Vortrag der grossen Halleluja-Arie aus „Esther“ von Händel eine bedeutende Fertigkeit in der Koloratur. Ausser einer sehr interessanten Arie aus den Festzeiten von Loewe hörten wir noch vorher „das Gebet um Ruh“ von H. Hofmann, eine sehr stimmungsvolle Komposition, welche Frau Kornatis mit feinem Verständniss vortrug. Auch der Gesang der mitwirkenden Altistin machte einen sehr sympathischen Eindruck. Fräulein Thomas sang u. A die Arie: „O hör' mein Fleh'n“ aus Samson; ihre Stimme ist zwar nicht besonders kräftig, füllt aber doch vollkommen den grossen Kirchenraum. — In Herrn Walter Barchewitz lernten wir einen sehr tüchtigen Geiger kennen, der ein Arioso von J. Rietz und ein Adagio von G. Merkel mit musikalischem Verständniss zum Vortrag brachte. —r.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Hr. Prof. Heinrich Hofmann ist zum Mitglied des Senats der K. Akademie der Küste in Berlin für die Zeit bis zum Sept. 1899 bernfen worden.

— Die Gesellschaft Deutsche Tonkunst zu Berlin veröffentlicht das Ergebniss ihres vierten Preisausschreibens, den Paul Koeppen-Preis für die beste Kompositi on für das Mason und Hamelin-Harmonium betreffend. Es sind durch das Preisrichterkollegium, bestehend aus den Hrn. E. E. Taubert, Rich. J. Eichberg und Hassenstein, zuerkannt worden: der erste Preis mit 100 ℳ. Fritz Kirchner-Berlin, der zweite Preis mit 50 ℳ. Richard Francke-Berlin.

— In der Gesellschaft für „deutsche Literatur“ sprach Herr Dr. Max Friedländer über einige Volkslieder des 16. Jahrhunderts, deren Melodien bisher nicht genug beachtet sind. Damals gab es fast gar keinen einstimmigen Gesang; auch die kleinen Leute sangen zu Shakespeares Zeit kontrapunktische Gesänge, wie die grosse Anzahl erhaltener Stimmbücher beweist. Luthers Komponist, Walther, verwandte in seinem Choralbuch Tonsätze, wie sie jetzt höchstens der meisterhaft geschulte Regensburger Chor leisten könnte. Im 16. Jahrhundert bekümmerte man sich sehr um die Melodie und vernachlässigte darüber die Texte; im 15. war es gerade umgekehrt. Nicht mehr der fahrende Schüler, sonbern der Stadtkantor war im 16. Jahrhundbrte der gefeierte Künstler. Die berühmte Tageweise jener Zeit zeigt das Lied: „Ich stand an einem Morgen heimlich an einem Ort.„ Die Weise ist äolisch; eigenthümlich ist der Wechsel zwischen zwei und drei halben Takten, wie in Luthers „Ein' feste Burg“ oder im Liede: „Bekränzt mit Laub den lieben, vollen Becher“. Das Jagdlied des Herzogs Ulrich von Württemberg (1510) zeigt in der Melodie von Arnd von Eich auch einen alten kirchlichen Ton. Die Melodie eines 1534 gedruckten, sehr bekannten Liedes, das zugleich die älteste Fassung des Volksliedes von den zwei Königskindern bietet: „Ach Elslein, liebes Elslein mein, wie gern wär' ich bei Dir! Doch sind zwei tiefe Wasser wohl zwischen Dir und mir,“ findet sich jetzt nirgends mehr in Deutschland; dagegen hat der Vortragende sie noch 1897 in einem norwegischen und einem schwedischen Volksliede gehört. Herr Bolte erinnert hierzu an den bedeutenden Einfluss, den deutsche Musiker im 16. und 18. Jahrhundert am

dänischen und schwedischen Hofe ausgeübt haben. Unter den Volksliedern des vorigen Jahrhunderts zeichnet sich ein 1741 entstandenes westfälisches: „Ein Schifflein sah ich fahren, Kapitän und Lieutenant!" durch eine prächtige, männliche Melodie aus, die Herr Friedländer vorsang. Das Lied ist auch nach dem Elsass gekommen und von dort durch Christian Bock nach Paris. 1830 hat Casimir Lavigne die Melodie zur „Parisienne" benutzt, der in Aubers Bearbeitung bekannten Hymne der Julirevolution; kaum eine Note ist dabei an dem alten deutschen Liede geändert worden.

— Ueber das Musikerheim in Mailand, das gegenwärtig auf Verdis Kosten gebaut wird, schreibt ein Besucher: Das grossartig eingerichtete Gebäude besteht aus drei Etagen. Das Souterrain enthält die Verwaltungsräume, die Küchen, Bäder, Garderoben, die Zimmer für die Dienerschaft u. s. w. Ueberall wird das Bestreben sichtbar, nicht nur für das Nothwendigste, sondern auch für den Komfort zu sorgen. Das Haus wird in zwei Hälften zerfallen, von denen die eine von Damen, die andere von Herren bewohnt werden wird. Jede dieser beiden Abtheilungen hat ein besonderes Empfangszimmer, ihren Garten, ihre mächtige Terrasse mit herrlichem Ausblick auf die Berge. An klaren Tagen kann man bis zum Gipfel des Monte Rosa sehen. Auch ein Konzertsaal ist vorhanden, dessen Wände mit prächtigen al fresco-Malereien und den Bildnissen der italienischen Komponisten von Palestrina bis auf Rossini geschmückt sind. Für andachtsbedürftige Herzen ist eine Kirche vorhanden. Alle Räume sind von reichem Licht durchfluthet, die Wohnzimmer liegen sämmtlich nach Süden. Drei Zimmer in jeder Etage sind für solche Kranke bestimmt, die noch kräftig genug sind, um das Hospital nicht aufsuchen zu müssen. Die Aufwendungen, die Verdi für seine rühmenswerthe Stiftung macht, sind ganz gewaltig: Für die ersten Ausgaben sind wenigstens 3½ Millionen Franken erforderlich. Das Haus ist für 100 Pensionäre — 75 männliche und 25 weibliche — berechnet. Rührend ist die Bescheidenheit des Gründers: nirgends hat er sich selbst verewigt, und unter den Porträts der italienischen Komponisten fehlt das seinige. Nur eine Ruhestätte für sich und seine kürzlich verstorbene Gattin hat er sich ausbedungen. Im Innern des Hofes, gegenüber dem Haupteingang der Kirche, wird für beide eine einfache Gruft errichtet. Verdi selbst beaufsichtigt die Ausführung des mächtigen Baues, den er den Veteranen seiner göttlichen Kunst geweiht hat, und der ihm, neben der Bewunderung, auch die Dankbarkeit der Nachwelt sichert.

— Man schreibt dem „Kleinen Journal" vom 5. Juni aus Frankfurt a. M.: Nach erfolgreichen Aufführungen in London und Hamburg ging am heutigen Abend erstmals die Novität „Das Erbe", lyrische Oper von Friedrich v. Erlanger, Text von P. Decourcelle und A. Liorat, über die Bretter unseres Opernhauses. Schon der Name des Komponisten, eines Sprossen der alten Frankfurter Bankiersfamilie und jetzigen Inhabers der weltbekannten Firma, genügte, um trotz des ersten schönen Junitages, ein zahlreiches und beifallsfrohes Publikum ins Theater zu locken. Aber es war auch kein ungerechtfertigter Jubel, der dem jungen Tondichter nach jedem Akte entgegenbrauste. Die Oper ist ein gutes, mit Talent, Geschmack und Sachkenntniss geschaffenes Werk; sie wandelt allerdings stark in den Bahnen Mascagni's, Leoncavallo's und Bizet's. Auch Wagner ist nicht gänzlich umgangen — diese kleinen Reminiszenzen vermögen aber nicht, die Freude an dem Melodienreichthum und der Frische, die bis zum Schlusse der Novität treu bleibt, zu stören. Besonders gelungen sind dem Komponisten die Ouverture und der erste Akt. Hier ist alles dramatisches Leben und temperamentvolle Einheit. Die beiden anderen Akte ermüden etwas durch Längen und Wiederholungen. „Das Erbe" ist bereits von der Berliner Hofoper angenommen worden.

— Steinway & Sons, (Steinway's Pianofabrik Hamburg), Hof-Pianofabrikanten des deutschen Kaisers und Königs von Preussen, des Kaisers von Russland, des Kaisers von Oesterreich und Königs von Ungarn, des Königs von Sachsen, des Königs von Italien, der Königin von England, des Prinzens und der Prinzessin von Wales, der Königin-Regentin von Spanien, des Herzogs von Edinburgh, sind jetzt auch zu Hoflieferanten des Königs von Schweden und Norwegen ernannt worden.

— Herr Prof. Klindworth ist aus der Direktion des Klindworth-Scharwenka-Konservatoriums ausgeschieden. Auch Professor Jedliczka hat diese Anstalt verlassen und ist als Lehrer in das Stern'sche Konservatorium (Dir.: Prof. G. Holländer) eingetreten.

— Die Zeitschrift für Instrumentenbau schreibt: „Unlautere Reklame im Pianohandel. Im Berliner Lokalanzeiger erschien dieser Tage das folgende ungeheuerliche Inserat, das wir fast für einen schlechten Witz halten möchten, wenn nicht der Name des Klavierschleissers Dittrich dabei stünde:

„Pianinos Moritz Dittrich. Die weltbekannten Dittrich-Pianinos, wovon man spricht, kauft man nur Berlin N, Oranienburgerstrasse 42-43, da der alleinige Begründer Moritz Dittrich sein Domicil nach Berlin N. hinverlegt hat, und es in ganz Deutschland ein zweites Magazin der rühmlichst bekannten Dittrich-Pianinos männlichen Geschlechts nicht giebt. Es empfiehlt sich infolgedessen, um die richtige Wahl zu treffen, den alten Moritz, Berlin N., Oranienburgerstr. 42-43, aufzusuchen. Täglich bis 9 Uhr Abends, auch Sonntags geöffnet. Amt 3, 333.
Dittrich."

In einer Provinzstadt würde die durch solche unwahre, lächerliche Reklame geschädigte Konkurrenz wohl bald dafür gesorgt haben, dass eine derartige Anzeige durch das Gesetz verboten wird. In dem grossen Berlin mit seiner grossen und zahlreichen Presse entzieht sich freilich ein solches Inserat nur zu leicht der Kenntniss der Konkurrenz. Vielleicht nimmt aber jetzt Dieser oder Jener Veranlassung, das Gesetz gegen den unlauteren Wettbewerb anzurufen."

Weimar. Am 24. Mai wurde hier die Oper „Fantasio" von Miss E. M. Smyth zum ersten Male aufgeführt und errang einen grossen Erfolg.

Bücher und Musikalien.

Verlag von E. W. Fritzsch, Leipzig.

A. Arensky op. 5 Basso ostinato, op. 28 Logaedes, Péons, op. 36 Consolation, op. 41 Etudes.

S Rachmaninoff op. 3 Prélude und Sérénade.

Die Kompositionen der Neurussischen Schule fangen mehr und mehr an sich ausserhalb ihres Vaterlandes das Terrain zu erobern, in unseren Konzertsälen begegnet man ihnen immer häufiger und wenn uns in dieser Musik auch noch manches herb und fremd entgegenklingt, so weiss sie doch in den meisten Fällen unser Interesse zu fesseln, man fühlt überall den Ernst, das zielbwusste Streben, das die junge Künstlerschule des Ostens beseelt. Unter den obengenannten Stücken, die, wie der Titel besagt, dem Konzertprogramm A. Siloti's angehören, berühren uns die beiden Stücke von Rachmaninoff und die Consolation von Arensky am wohlthuendsten, es ist fein gesetzte, klangvolle Musik voll ansprechender Melodik; in den übrigen Stücken ist der Versuch gemacht, Musikstücke über griechischen und römischen Rhythmen zu schreiben, wir begegnen einem $^5/_4$, $^5/_8$ und einem $^6/_8$ Takt mit folgender Eintheilung. Man wird ein gewisses Unbehagen bei diesen unserem Gefühl widerstrebenden, Rhythmen nicht los und das beeinträchtigt den Genuss der im übrigen musikalisch empfundenen Musikstücke. — Von weiteren Werken aus dem gleichen Verlage sind erwähnenswerth: M. J. Erb, op. 44 Zwei Klavierstücke, „Ständchen“ und „Walzer“, zwei einfache, aber wohlklingende und ansprechende Stücke mittlerer Schwierigkeit und Stephan Krehl, op. 14 „Slovenische Tänze“ zu 4 Händen, die sich im Satz und in der Ausführung den verschiedenen Nationaltänzen, die unsere Literatur aufweist, würdig einreihen. Auch einige Lieder aus dem Verlage von E. W Fritzsch mögen sich der obigen Reihe anschliessen: Ernst Otto Nodnagel's op. 15 „Drei Lyrische Rezitative“ und Franz v. d. Stucken's op. 21 Zwei Konzertlieder, die in doppelter Ausgabe mit Orchester- und Klavierbegleitung erschienen sind. In der zweiten Bearbeitung wirkt besonders in dem stimmungsvollen Gesange „ O, komm mit mir in die Frühlingsnacht“ die Klavierbegleitung zu massig, während in der Singstimme einige schwerfällige Deklamationen und das Hinaufziehen der Melodie in die Oberterz auf einer Silbe den Fluss des Gesanges stören. Auch in dem sonst so munter fliessenden und sangbaren Liede „Fallih! Fallah!“ bringt der Autor diesen unangenehm wirkenden Intervallenschritt an. Im übrigen sind die Lieder der Beachtung werth.

Breitkopf & Härtels „Klavierbibliothek“.

Von dieser von uns bereits erwähnten und rühmend besprochenen Ausgabe liegen uns wieder eine Reihe Neuerscheinungen vor, auf die wir nicht verfehlen wollen, das klavierspielende Publikum aufmerksam zu machen. Es sind Bearbeitungen und Originalwerke; unter ersteren seien erwähnt: J. S. Bach 3 Ouverturen. Bearbeitung von G. Martucci. Felix Mendelssohn: Adagio aus dem 5. Streichquartett und Chor aus Paulus bearbeitet von Robert v. Keudell. Von Originalwerken nennen wir: Schenker, op. 4 Fünf Klavierstück; Floersheim: Suite miniature; Jadassohn, op. 135 Drei kleine Walzer; Janotha op. 12 Marceaux gracieuse und von älteren Werken unter der Redaktion Heinrich Germer's: St. Heller op. 86 „Im Walde“. — Die feine Ausstattung, der vorzügliche Stich und der niedrige Preis macht die Ausgabe zur Anlage einer Privatbibliothek ganz vorzüglich geeignet.

Von „Neuausgaben älterer Werke“ aus dem Verlage von Breitkopf & Härtel, Leipzig, sind zu erwähnen: „Muzio Clementi“, instruktive Ausgabe ausgewählter Sonaten und Tonstücke, kritisch revidirt von H. Germer. Band II. Dieser zweite Band enthält: Op. 25 No. 2 Sonata, aus Op. 35 No. 1. Rondo; op. 24 No. 3 Sonata; op. 27 Sonata und aus op. 34 No. 1. Finale. Ferner verschiedene Beethoven'sche Werke für Klavier bearbeitet von E. Pauer, E. Neumann und L. Röhr. Das vorliegende Heft bringt die „Romanzen“, op. 40 u. 50, Cavatine aus op. 130, Lento aus op. 135 und „Allegretto“ (Gratulations-Menuett). Dann: J. S. Bach: Geistliche Lieder und Arien aus Schemelli's Gesangbuch mit unausgesetztem bezifferten oder unbeziffertem Bass. Für den Unterricht bestimmt, 75 Gesänge enthaltend.

A. Eccarius-Sieber: Sechs Lehrgänge für den Klavierunterricht.

—, Lehrgänge für den Violinunterricht. Berlin, N. Simrock.

Die kleinen „Handbücher“ dürften sich für den praktischen Gebrauch sehr nützlich erweisen. Der Verfasser, Leiter der Musikakademie in Zürich, stützt sich in ihrer Zusammenstellung auf seine langjährige, erfolgreiche Lehrthätigkeit und legt seine pädagogischen, durch die Praxis erworbenen Erfahrungen in ihnen nieder. Um Einseitigkeiten, oder Anhäufungen des Stoffes auf den einzelnen Stufen zu vermeiden, sellt er sechs Lehrgänge mit verschiedenem Material zur Erreichung desselben Ziels zusammen und zwar drei für künstlerische Ausbildung, drei für gediegene Ausbildung von Dilettanten; — ein Verzeichniss von Kammermusikwerken und musikwissenschaftlichen Büchern schliesst sich an. Im allgemeinen kann sich der, der Leitung bedürftige Lehrer der Führung des Autors anvertrauen, besonders ist das Material der drei ersten Lehrgänge durchweg nach künstlerischen Prinzipien gesichtet und zusammengestellt. Gern entbehrt hätten wir die verschiedentlich in Klammern hinzugefügten Prädikate wie z. B. „famos“, das mehrmal modernen Werken zugeschrieben ist, die der Autor vielleicht noch nicht für genügend bekannt hält, welche dadurch aber eine über Gebühr grosse Auszeichnung erhalten. Ebenso hätten wir zu tadeln, dass unter der Rubrik

beliebter Salon-Komponisten, mit dem Vermerk, dass die Namen „durchaus empfehlenswerther Komponisten fett gedruckt seien", Autoren wie Heller und Jensen mit Namen wie Behr, H. Cramer, Ketterer u. a. in eine Reihe gestellt sind. Hier war grössere Vorsicht geboten. — Diese kleinen Ausstellungen hindern uns nicht, das Werkchen, ebenso wie den gleich tüchtigen Lehrgang des Violinspiels recht warm zu empfehlen.

Hans von Wolzogen: Grossmeister deutscher Musik. Erster Band: Bach — Mozart — Beethoven — Weber. Mit den Bildnissen der Meister. Hannover, Dunckmannsche Verlagsbuchhandlung.

Ein Prachtband ersten Ranges, vornehm in der äusseren Ausstattung, vornehm in Inhalt und Sprache! Es kam dem Verfasser nicht darauf an, neue wissenschaftliche Entdeckungen aus dem Leben der Meister mitzutheilen, oder die Art ihres Schaffens in neue Beleuchtung, unter neue Gesichtspunkte zu rücken. Er wollte sie von „Innen angeschaut" und sie ihren nationalen und künstlerischen Wesen nahegeführt sehen. Er wünscht seiner Darstellung ein „im besten Sinne deutsches Interesse", welches soviel bedeute als ein innerliches „Mit dabei sein" — „ein Mitempfinden — Mitleiden — Mitleben mit dem intimen Wesen und idealen Wirken dieser grossen Menschen". Bei diesen Absichten ist es klar, dass der Autor oft jenem Meister das Wort leiht, der der unsterblichen Grossen grösster Nachfolger auf bestimmten Gebiete ist und in seinen Aussprüchen vielleicht das Meiste zum Verständnizs für die grosse Periode unserer Musik und ihrer leuchtenden Vertreter beigetragen hat. Wagner sagt über Bach: „Will man die wunderbare Eigenthümlichkeit, Kraft und Bedeutung des deutschen Geistes in einem unvergleichlich beredten Bild erfassen, so blicke man scharf und sinnvoll auf die sonst räthselhafte Erscheinung des musikalischen Wundermannes Sebastian Bach. Er ist die Geschichte des innerlichen Lebens des deutschen Geistes während des grauenvollen Jahrhunderts der gänzlichen Erloschenheit des deutschen Volkes". Er schreibt über Mozart's „Zauberflöte": „Der Deutsche kann die Erscheinung dieses Werkes gar nicht erschöpfend genug würdigen; bis dahin hatte die deutsche Oper so gut wie garnicht existirt: mit diesem Werke war sie geschaffen — —; der Genius that hier einen fast zu grossen Riesenschritt, denn, indem er die deutsche Oper schuf, stellte er zugleich das vollendetste Meisterwerk hin, das unmöglich übertroffen, ja dessen Genre nicht einmal erweitert und fortgesetzt werden konnte". — Er nennt „Beethoven den Held, der das weite uferlose Meer der absoluten Musik bis an seine Grenzen durchschiffte". Von diesen und ähnlichen Leitmotiven aus ist das Buch abgefasst in schöner, gedankenreicher, aber vor jedem hohlen Pathos freien Sprache, die Herzen packend und erwärmend. Die 4 Porträts der Tonmeister nach den besten Originalbildern, J. S. Bach nach der Büste Prof. Karl Seffners, die er nach dem 1894 an der Johannis-Kirche in Leipzig aufgefundenen Schädel Bach's modelliert, fügen sich als schöner Schmuck dem Buche würdig ein, wir verweisen alle Freunde der Kunst auf das werthvolle Werk.

Georges Mathias, op. 79 Trois danses espagnoles. Paris, Alphonse Leduc.

Emil Sauer. Impressions dans le forêt. Trois morceaux.

Ethelbert Nevin op. 21 Maggio in Toscana. Suite für Klavier Mainz, B. Schott's Söhne.

John Francis Barnett: Klavierwerke. Erste Liebe. Dorf-Kirmis. Leipzig, Breitkopf & Härtel.

Adolf König, op. 15 Valse noble. Berlin, Siegel & Schimmel.

Eine Reihe wirkungsvoller Vortragsstücke und guter Salonmusik in verschiedenen Schwierigkeitsgraden. Dankbar zu spielen, ohne grosse Technik zu beanspruchen, sind Mathias' Spanische Tänze, flotte, kecke Motive, die sorglos und übermüthig in's Ohr klingen. Schwieriger in Technik und Auffassung sind Emil Sauer's Stücke, Stimmungsbilder aus der Natur in feiner Tonmalerei: „Frühlingserwachen", „Am Bache" und „Espenlaub", sie erfordern fingerfertige und feinfühlige Spieler. Nevin's und Barnett's Arbeiten sind der guten Salonlitteratur einzureihen, besonders in der „Suite" des ersteren sind einzelne recht musikalische Sätze. Adolf König's „Valse noble" ist eine tüchtige, anerkennenswerthe Arbeit, wenn auch nicht in allen Theilen gleichartig; mit hübschen und fliessenden Motiven wechseln monotone und gesuchte, wozu wir besonders die ermüdend wirkenden chromatischen Gänge des dritten Theiles zählen.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

A. Loeschhorn: Fünf Charakterstücke. 1. Menuet. 2. Intermezzo. 4. Scherzino. 5. Capriccietto. op. 199 Pr. 1 M 50 — 2 M Bote & Bock. Berlin.

No. 1 = Weber: Momento capricicoso op. 12.
No. 2 = Schumann: Charakterstücke. op. 12.
No. 4 = Schumann: Charakterstücke. op. 12.
No. 5 = Weber: Aufforderung zum Tanz.

A. Loeschhorn: Vier Klavierstücke. 1. Gavotte. 2. Menuett 3. Valse sentimentale. 4. Novellette. op. 200 Pr. je 2 M. Bote & Bock. Berlin.

No. 3 = Chopin: Walzer op. 69.
No. 4 = Schumann: Novellette.

Anregung und Unterhaltung.

Preisräthsel.

Sechs Laute hat das ganze Wort.
Nimm davon die vier letzten fort
Und kehr' sie um, es erscheint sodann
Aus biblischer Zeit ein Prophetenmann.
Eins, zwei, wie im Bilde zu schauen ist,
Hat einst ein alter Gott geküsst.
Wie schlimm, weil drob das arme Wesen
Was andres ward, als es gewesen
Und sich, o unglücksel'ger Kuss,
Von hundert Augen bewacht seh'n muss.
Das Ganze: Verkünder des Hohen und Schönen,
Ein Liebling der Grazien und Kamönen,
Vom Himmel geweiht zu der Menschen Entzücken,
Ihr Herz zu erheben und zu beglücken.

Emil Breslaur.

Unter den Einsendern richtiger Lösungen entscheidet das Loos.

Preis:

Kürschner's kleines Konversations-Lexikon.

* * *

Der Historiker allein ist im Stande, bedachtsam den Gründen nachzuforschen, aus welchen ein Kunstwerk entstand, die Wirkung zu überschauen, die es auf die Menschen seiner Zeit ausgeübt hat, und dann die Gesetze zu bestimmen, nach welchen nicht allgemein, sondern für eine bestimmte Zeit dies und das im Menschen gezündet hat. Nach dieser Wirkung erst wird er auf den Werth des Kunstwerkes rückschliessen können. Und dabei wird er sehen, wer zu seiner Zeit das Richtigere über das Kunstwerk gesagt hat, die zünftige Kritik oder die freie Meinung des Volkes in seinen einzelnen Kunstgeniessern.

Kurz und gut: Wie es wirkt, das sage das Volk, warum es wirkt, das sage der Gelehrte. Doch braucht er's nicht gleich am nächsten Morgen zu thun, er kann sich Zeit lassen. P. Rosegger.

* * *

(Eduard Hanslik) veröffentlichte kürzlich Erinnerungen an Johannes Brahms in der „N. Fr. P." Einiges darunter sei hier angeführt: Brahms allgemeine Bildung war viel umfassender und tiefer, als man nach flüchtiger Bekanntschaft vermuthen mochte. Was in seiner harten, entbehrungsvollen Jugend ihm verwehrt geblieben, hat er später mit andauernder Energie nachgeholt. Eine bewunderungswürdig rasche Auffassung und ein ebenso ausserordentliches, nie versagendes Gedächtniss unterstützten ihn in seinen Studien. Oft erfuhr man erst nach Jahren, wenn ein Stichwort zwingenden Anstoss gab, wie fest beschlagen er war in litterarischen Dingen. Mit seiner Belesenheit zu prunken, fiel ihm nicht ein; er verteckte sich lieber. Der reine Gegensatz zu Liszt, der in seinen musikalischen Aufsätzen fortwährend mit Dante, Shakespeare, Goethe, Michelangelo, Albrecht Dürer herumwirft, auch mit Plato, Spinga, Kant und Hegel, von denen er schwerlich ein Kapitel selbst gelesen hatte. Vollends zuwider waren Brahms jene neuesten Musikkritiker, die sofort Schopenhauer und Nietzsche citiren, sobald sie eine neue Oper oder Sinfonie anschneiden. Wie genau kannte Brahms unsere classische Litteratur, wie tief hatte er ihre Meisterwerke in sich aufgenommene. Manche seiner litterarischen Sympathien waren mir nicht ganz erklärlich, so z. B. dass er immer und immer wieder bis in sein Alter Jean Paul lesen konnte und die humoristischen Romane von Swift und Fielding. Letztere in deutscher Uebersetzung. Für fremde Sprachen besass er kein Talent, hat niemals, auch nur für den allerdürftigsten Hausgebrauch Französisch und Englisch gelernt. (Einem Brief, den Hanslik mittheilt, um Brahms' Interesse für politische Dinge zu beweisen, entnehmen wir nur den folgenden Satz: Und Freund Billroth will immer noch nicht Wagnerianer werden? Wozu wartet er so lang, einmal muss er doch daran.) Hanslik fährt fort: „Ein guter Oesterreicher war Brahms geworden und zugleich ein treuer Reichsdeutscher geblieben. Mit wärmster Theilnahme und Aufmerksamkeit las er die historischen Werke von Sybel und Treitschke, zuletzt Oncken's Buch über Kaiser Wilhelm. Für Bismark hegte er eine leidenschaftliche Verehrung, liess sich gern jedes seiner Bildnisse schenken, liebte seine Reden und kannte Alles, was über den Eisernen Kanzler geschrieben war. Noch drei Wochen vor seinem Ende, als die tückische Krankheit ihm jede Lebensfreudigkeit geraubt hatte, klagte er seinem treuen Freunde Herrn Arthur Faber, er könne Gelesenes nicht mehr behalten. „Nur über Bismark möchte ich lesen: schick' mir das Buch von Busch: Bismarck und seine Leute". Von modernen Malern waren es insbesondere zwei, welche Brahms in hohen Ehren hielt: Der Altmeister Adolph Menzel und der in unseren Tagen zu Berühmtheit gelangte Max Klinger. Die Sympathien waren gegenseitig. Der trotz seines hohen Alters stets frische, bewegliche Menzel hat Brahms wiederholt in Wien besucht und ihn in Berlin ausnehmend gefeiert, Klinger fühlte sich von Brahm's Musik zu vielen seiner merkwürdigen Schöpfungen entzündet. Nach Empfang von Klinger's neuestem Album „Phantasien" schrieb mir Brahms sofort: „Lieber Freund! Die neueste Brahms-Phantasie nur anzuschauen ist mehr Genuss als die zehn letzten zu hören. Da ich sie dir aber nicht gut bringen kann, so bitte ich dich, bei mir vorzusprechen — auch einige Zeit mitzubringen, denn sie dauert mindestens so lang, wie besagte zehn letzte oder frühere."

Vereine.

Tonkünstler-Verein.

Am Montag, den 4. April, hielt der Berliner Tonkünstler-Verein eine General-Versammlung ab, in welcher der Vorsitzende, Herr Musikdirektor Pasch, einen Ueberblick über die vergangene Konzertsaison gab; ebenso erstatten der Schatzmeister, Herr Becker, und der Bibliothekar, Herr Dobritsch, Bericht. Nach Erledigung verschiedener Vereinsangelegenheiten machte Herr Eichberg einige interessante Mitteilungen über die Aehnlichkeit von aufgezeichneten Silben alter Kirchenlieder mit den Formen verschiedener Kirchengeräthe. Gegen Schluss der Sitzung spielte Herr Eichberg die Variationen vor, welche von Mitgliedern eingesandt worden waren, und zu denen Herr Musikdirektor Pasch das Thema geliefert hatte.

In der Maisitzung, zu deren musikalischem Theil Damen und Herren als Gäste in grosser Anzahl erschienen waren, spielten Herr und Frau Kammermusiker Gehwald die F-dur-Sonate von Grieg für Violine und Klavier und ernteten den lebhaftesten Beifall Ferner sang Fräulein Rehbein Frühlingsnacht von Jensen, vierblättriger Klee von Losleberg und Suleika von Schubert. Sodann hielt Herr Dr. Pick einen Vortrag über: „Die Singstimme und ihre Pflege im normalen und kranken Zustande“. Ausgehend von den verschiedenen Aeusserungen der Ausdrucksfähigkeit der menschlichen Seele — Geberde, Sprache, Gesang —, die ihren Höhepunkt im Gesange erreichen, gab der Redner zunächst eine Beschreibung der in Frage kommenden Organe, Kehlkopf, Lungen, Rachen-, Mund- und Nasenhöhle und ihrer Funktionen. Redner wies eindringlich darauf hin, dass eine genaue Kenntniss dieser Organe für jeden Gesanglehrer und Sänger unerlässlich sei, ebenso wie jeder Arzt einige gesangstheoretische Kenntnisse haben müsse. Nach einigen für Gesanglehrer sehr werthvollen Winken über die Wichtigkeit einer guten Ausbildung der Mittellage und des Piano als sichere Grundlage der Gesangskunst folgte der Hinweis, dass nicht nur die unmittelbar thätigen Organe einer steten Pflege und Beobachtung bedürften, sondern dass auf die Pflege des ganzen Körpers Werth zu legen sei. Dabei sei vor allem eine naturgemässe, nirgends beengend wirkende Kleidung von Wichtigkeit und die möglichste Vermeidung aller für die Athmungsorgane schädlichen Einflüsse. Redner wies eindringlich darauf hin, dass es gerade bei diesen Organen darauf ankomme, Erkrankungen zu verhüten, da die Wiederherstellung einer erkrankten Stimme sehr oft nicht möglich sei Herrn Dr. Pick wurde für seinen belehrenden und interessanten Vortrag lebhafter Beifall gespendet.

Am Montag, den 6. Juni, tagte der Verein zum letzten Mal vor den Ferien. Zu Beginn der Sitzung sang Frau Kammersängerin Hermine Galfy unter grossem Beifall der zahlreich erschienenen Gäste und Mitglieder den Gretchen-Zyklus von A. v. Fielitz, ferner spielte Herr Eichberg noch einmal in Gegenwart der Gäste die von den Herren O. Pasch, Rich. J. Eichberg, R Wustandt und O. Fanter eingesandten Variationen. Zum Schluss sang Herr Alex. Heinemann vom Komponisten begleitet 5 Lieder (Manuscripte) von James Rothstein. Die Anwesenden spendeten dem Sänger und dem Komponisten reichen Beifall.

B. Irrgang.

Verein der Musik-Lehrer und Lehrerinnen zu Berlin.

Die Mai-Sitzung brachte einen **Vortrag des Hrn. Dr. Max Friedländer** über: **„Goethe's Gedichte in der Musik.“** Derselbe wurde musikalisch illustriert durch eigne Gesangvorträge des Hrn. Dr. Friedländer sowie durch solche der Damen **Frau Direktor Grumbacher** und **Frl. Helene Jordan.** Die Begleitung am Klavier führte **Frau Dr. Friedländer,** die Gemahlin des Vortragenden aus. — Redner theilt mit, dass das gewählte Thema einem Wunsch des verstorbenen Oskar Eichberg entspreche, welcher gern einen in die Literatur hinüberspielenden Gegenstand durch ihn behandelt sehen mochte. Der Vortrag werde sich wesentlich mit den zeitgenössischen Kompositionen der Goethe'schen Lieder beschäftigen. — In früheren Zeiten seien Gedicht und Ton stets verbunden gewesen, der Dichter war zugleich Komponist und Sänger, oder er gab seinen Liedern eine bereits bekannte Melodie mit auf den Weg, erst von 1600 an beginne diese Verbindung sich zu lösen. Seitdem sind Dichter und Musiker höchst selten in einer Person vereinigt, wie es beispielsweise bei Zachariae und Schubart im vorigen Jahrhundert, bei Wagner und Cornelius im gegenwärtigen der Fall gewesen. In Momenten höchster Begeisterung sehnt sich aber die Poesie nach der gefühlbelebenden Musik, anderseits die Musik nach dem befreienden Wort — man denke in letzterer Hinsicht an den Schlusssatz der Beethoven'schen neunten Symphonie. Von den Werken der Klassiker der deutschen Poesie haben die älteren Klassiker der Musik, obwohl sie Zeitgenossen jener waren, fast nichts komponirt. In Haydn's Liedern findet sich kein Goethe'scher Text, bei Carl Ph. Em. Bach ebensowenig, Gluck hat von der gesammten klassischen Lyrik nur einige Oden Klopstock's in Musik gesetzt, bei Weber sind klassische Texte absolut nicht zu finden. Mozart machte mit Goethe'schen Gedichten einen Anfang in dem „Veilchen.“ Bei Beethoven finden sich bereits ziemlich viele Lieder zu Goethe'schen Texten, theils selbstständigen Gedichten. theils aus grösseren Werken entlehnten. Die zahlreichsten Kompositionen Goethe'scher Poesien hat Schubert geschaffen; ziemlich zahlreiche Schumann. Bei Mendelssohn finden wir: die Walpurgisnacht, mehrere Vokalquartette, das Gedicht „die Liebende schreibt„ und die durch „Meeresstille und glückliche Fahrt“ angeregte gleichnamige Ouverture; mehreres bei Spohr; bei Loewe 43 Lieder, welche nicht alle auf der Höhe stehen; bei Brahms 14 Werke zu Goethe'schen Texten. An speziellen „Faust“-Musiken sind zu erwähnen die von Radziwill, Eberwein, Lassen, die Damnation de Faust von Berlioz, die Oper Margarethe von Gounod, die Faust-Symphonie von Liszt, diejenige von Rubinstein, der Mefistofele von Boito, die Faust-Musik Wagner's, von welcher bisher nur die sogenannte Faust-Ouvertüre veröffentlicht ist. — Redner geht nun auf bestimmte Lieder in Kompositionen der Goethe'schen Zeitgenossen ein, er wolle uns „vom Himmel“ unsterblicher Kompositionen derselben „durch die Welt“ gewöhnlicher bis „zur Hölle“ trivialer, gassenhauerischer führen. Der Vortragende beginnt mit dem Gedicht „die schöne Nacht“, dem ersten Mondlied Goethe's, und singt dessen noch ganz im galanten Geiste geschaffenen Komposition von Breitkopf. Er singt hierauf, zur Illustration des künstlerischen Geistes der damaligen Zeit im Vergleich zu demjenigen einer früheren Zeit, die Melodie des damaligen Strassburger Modeliedes „Ich liebte nur Ismene“, welche gemachtes Pathos und geschnörkelte Melodik zeigt, und die Melodien zweier von Goethe im Elsass notirter älterer Volkslieder, die eine ein-

fache, edle Schönheit und Gefühlsinnigkeit bekunden. — Das „Haideröslein" ist über 80 mal komponirt worden; eine der ältesten, volksthümlichen, die Reichardt'sche, hat bis heute Dauer behalten. Reichardt und die andern norddeutschen Componisten behandeln die Klavierbegleitung ausserordentlich einfach, sie suchen Liedmelodien zu schaffen, die der Begleitung eigentlich nicht bedürftig sind. Der Vortragende singt das Haideröslein von Reichardt, dann ein höchst anmuthendes des fast völlig unbekannt gebliebenen, in traurigsten Verhältnissen gestorbenen Komponisten Johann Christoph Kienlen, den Anfang des Schubert'schen, und deutet das in unsern Schulliederbüchern befindliche von Werner an. — Von dem Gedicht „Kleine Blumen, kleine Blätter" deutet er die Beethoven'sche Composition an. Gottfr. Keller hat in seinem „Sinngedicht" die Melodie, die ein Schuster auf jenes Goethe'sche Gedicht singt, so genau beschrieben, dass es dem Redner möglich war, die bestimmte Composition, die Keller dabei vorgeschwebt hat, aufzufinden, und Keller hat bei der Vorführung dieselbe wiedererkannt. Der Vortragende singt diese Melodie; sie hat einen drollig philisterhaften Charakter und ist dieselbe, auf welche im Jahre 1842 lustige Leipziger Studenten beim Austritt der Pleisse den Text „In der grossen Seestadt Leipzig" dichteten. Diese philiströse Musik hat zu ihrem Urheber den Berliner Componisten Carl Blum, welcher Goethe's Gedicht als „Walzer für 4 Männerstimmen „componirte — der Vortragende deutet denselben an — der dann im Volk, allerdings mit noch einigen Karrikirungen, in ein Lied für 1 Singstimme umgewandelt wurde. — Von „Es war einmal ein König" singt der Vortragende Theile der Compositionen von Beethoven und von Berlioz, letztere nach der wenig bekannten ersten Version, wie sie sich in den vor der Damnation componirten „8 Scenen aus Faust" findet. — Das Singspiel „Erwin und Elmire" wurde zuerst von Johann André in Musik gesetzt; es wurde in dieser Form in Berlin 21 Mal aufgeführt. In diesem Singspiel kommt das „Veilchen" zum ersten Male componirt vor. André's Composition desselben ist unbedeutend, erheblich besser diejenige der Herzogin Anna Amalia, welche in Weimar Enthusiasmus erregte. Der Vortragende singt dieselbe; hierauf singen Frau Dir. Grumbacher und Frl. Jordan die anmuthige zweistimmige Composition von Reichardt und erstere Dame die Mozart'sche. Nach einem Dank an die beiden Damen für die opferwillige Uebernahme so kleiner, anspruchsloser Aufgaben zur Einflechtung in seinen Vortrag, geht Redner auf das Tischlied „Mich ergreift, ich weiss nicht wie" über, dessen volksthümlich gehaltene Melodie von Eberwein er singt. Hierauf trägt er Spohr's lebensvolles „Ich hab' mein' Sach' auf Nichts gestellt" vor. „Kennst du das Land" ist über 100 Mal componirt worden; Redner erwähnt die Beethoven'sche Composition und weist auf die geniale rhythmische Verkürzung am Anfange derselben hin. Hierauf singt er den „König von Thule" mit der Zelter'schen äolischen Melodie. Von dem Nägeli'schen „Der du von dem Himmel bist" singt er den ausdrucksvollen Schluss. Goethe's Enkel, Walther v. Goethe, Schüler Loewe's, hat seines Grossvaters Poesien nicht gerade fein in Musik gesetzt; als Beispiel singt der Vortragende sein „Verfliesset, vielgeliebte Lieder", welches einen ziemlich bänkelsängerischen Ton anschlägt. Zum Schluss behandelt Redner den „Erlkönig", jene durch die Herder'sche Volksliedersammlung angeregte Ballade, welche Goethe in dem Singspiel „die Fischerin" vortragen lässt. Redner trägt die ganz kurzgefasste und einfache, aber im Rahmen des Bühnenstückes sehr wirksame Composition vor, welche die erste Darstellerin der „Fischerin", Corona Schröter, selbst verfasste; dann diejenige Reichardt's und einen Theil der Bernh. Klein'schen. Eine den Musikforschern bekannte Skizze Beethoven's zum Erlkönig, welche aber nur sehr weniges bringt und in wesentlichsten Punkten lückenhaft ist, ist neuerdings von Reinhold Becker ausgeführt und unverantwortlicher Weise als wesentlich Beethoven'sche Composition, unter starken Lobeserhebungen einzelner Kritiker, veröffentlicht worden. Der Erlkönig hat zwei meisterhafte Behandlungen in den Compositionen von Loewe und Schubert — beide ein opus 1 ihrer Autoren — gefunden; der Vortragende singt einen Theil des Loewe'schen Erlkönigs. Der Schubert'sche habe eine falsche Scenerie, statt in den nebligen und kalten Norden versetze er uns in eine südliche, üppige Landschaft, aber — Redner lässt zur Vergleichung die Anfänge des Loewe'schen und des Schubert'schen wortlos spielen — der Schubert'sche sei volle und reiche absolute Musik, der Loewe'sche mache nur als Text-Illustration seine grosse Wirkung. — Zum Schlusse knüpft der Vortragende an den Anfang an: Das alte Glück wie in der Zeit vor 1600 waltet wieder, wenn Dichter und Musiker sich so finden und verstehen, wie Goethe und Beethoven, Goethe und Schubert etc. — Der höchst anregende Vortrag fand den lebhaftesten Beifall der zahlreich erschienenen Zuhörerschaft (172 Personen). — Die Juni-Sitzung wird eine General-Versammlung zur Verbesserung des allgemeinen Vereinsstatuts enthalten und einen Musikvortrag bringen: Sonate für Klavier und Violoncell von **Gustav Lazarus**, D moll, vorgetragen vom Komponisten und dem Violoncellisten Hrn. **Max Schulz**.

Meinungs-Austausch.

Hochgeehrter Herr Professor!

Herr M. Jaffé hat sich mit mir noch einmal in Verbindung gesetzt, um mir persönlich den Beweis zu erbringen, dass er seine Suite „Künstlerleben" selbständig — darum handelte es sich gerade — instrumentirt habe. Zu diesem Zwecke legte er mir die schon erwähnte Bleistift-Originalpartitur, die ich aus verschiedenen Gründen bemängelte, noch einmal vor. Die darin vorhandenen Lücken der Ausführung erklärte der Komponist dahin, dass er einmal bald Verdoppelungen, aus Bequemlichkeit die Führung der Stimmen in den Blaseinstrumenten fortgelassen, dann aber gewisse sonst leer klingende Stellen durchaus beabsichtigt habe. Alles dies wäre mir aber nicht beweisend genug gewesen, da mir die eigentliche von einem Herrn G. fertiggestellte Partitur zum Konzertgebrauch nicht vorgelegt worden ist. Hierzu versichert freilich Herr Jaffé, dass sie ganz genau nach seinen in der Originalpartitur enthaltenen Angaben ausgeführt worden sei. Beweisend war für mich vielmehr der Umstand, dass Herr Jaffé in meiner Gegenwart auf meinen Wunsch einen bestimmten Akkord für Orchester zur Zufriedenheit instrumentirt hat. Ich nehme darnach an, dass er in der That sein Werk selbständig instrumentirt hat, was verschiedentlich nicht ohne Grund in Abrede gestellt wurde und ich glaube die folgende Erklärung ihm nicht vorenthalten zu dürfen, welche selbstverständlich an meinem Haupturtheil über das Werk und seine Instrumentation nichts ändert:

Nachdem ich mich vollkommen davon überzeugt, dass Herr M. Jaffé seine Suite Künstlerleben selbständig instrumentirt hat, er mir auch eine Probe seiner Instrumentationskunst abgelegt hat, spreche ich hiermit mein inniges Bedauern aus, dass ich infolge leeren Geschwätzes das Opfer einer Mystifikation geworden bin.

Dr. Paul Ertel.

Antworten.

G. M. Der billgste des sehr empfehlenswerthen Klavierstühle von Dietz kostet 10 Mk.

O. F. Bernburg. Eine schwarze Liste der Klavierschwindel-Firmen kann ich unmöglich anlegen. Man frage mich nur in jedem zweifelhaften Falle, ich werde gewissenhaft Auskunft geben.

L. B. Brünn. Haben sie denn die glänzenden Beurtheilungen der Klindworth'schen Ausgaben im Klavierlehrer und in anderen Zeitschriften nicht gelesen?

Fr., Kleinbettingen (Luxemburg). Gelb gewordene Klaviertasten reinigen Sie mit einer Mischung von Schlemmkreide und Benzin. Versuchen Sie es aber vorher einmal damit, dass Sie die herausgezogene Klaviatur den Sonnenstrahlen aussetzen. Die Sonne bleicht. — Das äussere Gehäuse des Klaviers reinigen Sie täglich mit einem weichen Lederlappen. Sind grössere Flächen unansehnlich geworden, so wenden Sie stark verdünnten Benzin an. — Meine „Melodiebildungslehre auf Grundlage des harmonischen und rhythmischen Elements" (Stuttgart, Grüninger) wird Ihnen gute Dienste leisten. Der Schlüssel dazu enthält die Lösungen sämmtlicher Aufgaben des Werks. Dasselbe kostet mit Schlüssel Mk. 3,40.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

20

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 15. Berlin, 1. August 1898. XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Eine Plauderei über das Taktgeben.

Von **C. Witting.**

(Schluss.)

In der Schrift „Antik und Modern“, ein Vortrag von Dr. Ch. Muff — Halle 1879 — in der das klassische Griechenthum unserer Zeit gegenüber gestellt wird, heisst es von der Musik der Griechen: „Sie sollte die Seelen der Zöglinge sänftigen, taktfest machen und an Rhythmus gewöhnen . . . .“ Demnach ist anzunehmen, dass die griechische Musik hauptsächlich als pädagogisches Mittel diente und die Blechsandale an den Füssen des Musikmeisters die Dienste zu verrichten hatte, die heute dem Stabe des Turnlehrers zufallen, um die Riegen zu leiten.

Die Blechsandale für das Taktgeben ist wohl mit dem griechischen Musikmeister verschwunden, aber etwas Blech ist noch lange hier und da zur Festigung und Belebung des Taktes in Anwendung geblieben, sogar noch um die Mitte dieses Jahrh. Ein katholischer Geistlicher, der hauptsächlich die Leitung der Musik im Dome zu A inne hatte, bediente sich als Taktstock eines mit Rosshaaren gefüllten zolldicken Lederschlauches. Auf der oberen Querleiste seines Notenpultes hatte er ein langes Stück Blech locker, des Rasselns wegen, anbringen lassen. Gerieth der Takt in Schwankungen, so fielen die Taktschläge auf das Blech und man fand sich dann gewöhnlich wieder so einigermassen zusammen. Dass diese Aufführungen zur Erbauung der andächtig Versammelten nur wenig beigetragen haben können, auch wenn das Blech nicht mitwirkte, wird in Anbetracht der Verhältnisse nicht überraschen können.

Zwar bestand der Stamm der Ausführenden aus Mitgliedern des Theaterorchesters, zu denen sich immer eine grosse Zahl von Musikliebhabern gesellten, besonders zum Streichquartett, wodurch der Orchesterkörper selten auf festen Füssen stehen konnte. Orchesterproben fanden der Kosten wegen selten statt, zu denen die Liebhabergeiger, meist Geschäftsleute und Beamte, aus Mangel an Zeit, auch nicht erschienen sein würden. Die Auswahl der Messen, die zur Aufführung kamen, war aus diesem Grunde sehr begrenzt und in Folge davon auch allgemein bekannt. Nur die Chorknaben hatten im Laufe der Woche Proben für die am kommenden Sonntag aufzuführende Musik, und da der geistliche Herr Kapellmeister nicht ohne Humor war und die Chorknaben nicht ohne Trieb zu allerlei Streichen, trotz ihres kirchlichen Gewandes (rothe Röcke mit weissem Oberkleid und auf dem Hinterkopfe ein rothes Käppchen), so schwang der Kapellmeister bei Gelegenheit auch seinen ausgestopften Lederschlauch statt auf das Blech, auf den Kopf dieses oder jenes Chorknaben, natürlich zu einer unterdrückten Belustigung der übrigen Chorglieder und der am nächsten stehenden Musiker. Dass hier das steife feste Takthalten Hauptsache war, lag zum grössten Theil an den örtlichen Verhältnissen, aber auch an einer allzu be-

schränkten Musikauffassung, die übrigens den schroffsten Gegensatz zu unsern Fortschrittskapellmeistern zeigt, die danach trachten, jede Gleichheit des Taktes durch plötzliche Veränderungen merklich zu verwischen.

Man nimmt allgemein an, dass der Erste, der sich eines Stockes zum Taktgeben bediente, Lully (1633—1687) war. Dieser Künstler, in Italien geboren, wurde als Knabe von dem Chevalier de Guise mit nach Paris genommen und hier der Prinzessin Montpensier übergeben, die ihn als Küchenjungen in ihr Haus einstellte. Doch sein Talent für die Musik und seine sonstigen spekulativen Eigenschaften verhalfen ihm schliesslich dazu, oberster Leiter der Oper in Paris zu werden. Seinen Untergebenen gegenüber war er jähzornig und aufbrausend, deshalb genügte ihm das bisherige Taktgeben, das mit dem Fusse oder durch Händeklatschen bewirkt wurde, nicht mehr. Er griff deshalb zu einem Stabe von 5 Fuss Länge und gab damit, auf den Fussboden klopfend, den Takt an. Allein in einem Wuthanfall stampfte er eines Tages zu seinem Unheil mit seinem Stabe statt auf den Boden, auf seine Fussspitze und verletzte sich derart, dass, da er die Verwundung nicht beachtete, dadurch sein Tod herbeigeführt wurde.

Der Taktstock, wie wir ihn heute kennen, führte sich erst ganz schüchtern in den ersten Dezennien unseres Jahrh. ein.*) „Bei Instrumental-Konzerten (Sinfonien, Ouverturen) dirigirte der erste Violinspieler das Orchester von seinem Violinpult aus, bald mit dem Bogen den Takt schlagend, bald mitspielend. Haydn dirigirte gewöhnlich mit dem Violinbogen, nur in England leitete er seine Sinfonien (der dortigen Uebung gemäss) am Klavier. Noch in den berühmten Pariser Konservatorien-Konzerten sah man kein Dirigentenpult, Habeneck, Dirigent von 1828 bis 1846, leitete die schwierigsten Beethovenschen Sinfonien von seinem Platze als Primgeiger.“ — Dazu möchte ich bemerken, dass ich im Winter 47/48 Habeneck (geb. 1781 und † 1849) in diesen Konzerten am Dirigentenpulte mit einem Stock thätig gesehen habe. Die „grosse Oper“ war es, die er bis 1846 mit dem Violinbogen, an einem hohen Pulte sitzend, leitete, und noch in den 60er Jahren herrschte der Violinbogen in der gr. wie in der komischen Oper zum taktiren. — „Bei grösseren Akademien (in Wien), wo Chöre und Gesangsoli sich dem Orchester beigesellten, fungirte ein 2. Dirigent beim Klavier; er begleitete die Recitative und hatte den Chor im Takt zu erhalten, während das Orchester sich nach dem Primgeiger richtete. Nur wo ein fester grosser Körper zu leiten war, gesellte sich noch ein 3. Dirigent dazu, der mit der Hand oder mit einer Papierrolle*) die Uebereinstimmung zwischen dem Primgeiger und dem Dirigenten am Klavier herzustellen hatte. Dies war der Fall bei den Oratorien der „Tonkünstler-Societät“ im Burgtheater, wo es bei der Austheilung z. B. hiess: Dirigent bei der ersten Violine: Hr. A. Hofmann; am Flügel: Hr. Umlauf; bei der Batutta: Hr. Salieri.“

Die grosse Einfachheit der musikalischen Ausdrucksmittel, die am Anfange des vorigen Jahrh. die allgemeine Erscheinung war, brachte es mit sich, dass ein Werk durch eine Anordnung wie die obige geleitet werden konnte. Aber je breiter und verwickelter der Satz mit der Zeit wurde, desto mehr erkannte man, wie unpraktisch diese dreitheilige Leitung war, aber man scheute vor Aenderungen zurück, da die Meinungen sich theilten, wer von den Dreien als der Alleinige herrschen sollte. Indess hier geschah es nun, wie so oft im Leben, dass Einer sich über die Meinungsverschiedenheiten hinweg setzte und selbständig das that, was er für gut hielt. „Es ist mir zu konstatiren nicht gelungen, wann das absolut monarchische Prinzip im Dirigiren und speciell der Taktstock in Wien definitiv zur Herrschaft kam. Aeltere Musiker (Sonleithner u. A.) erinnern sich, dass es Aufsehen erregte, als bei dem grossen Musikfest (Timotheus) im Jahre 1812 Mosel (1772—1844) mit einem Stäbchen den Takt gab. In Dresden hat erst C. M. Weber 1817 den Taktstock eingeführt; in London Spohr 1819, der uns den heftigen Kampf der Engländer gegen diese unerhörte Ketzerei in seiner Autobiographie schildert. Er erzählt, er habe mit seiner Direktion in einem der Philharmonischen Konzerte in London 1819, nicht weniger Aufsehen erregt, als mit seinem Solospiel. . . . .

Ganz erschrocken über eine solche Neuerung wollte ein Theil der Directoren dagegen protestiren, allein Spohr bat, es als einen Versuch zu gestatten. Nach dem trefflichen Erfolg dieses „Versuchs“ blieb es in London fortan dabei.“ Doch nicht in London allein, sondern überall, wo nun der der Taktstock eingeführt wurde, blieb er fortan im Gebrauch. So hat sich denn das hörbare Taktgeben der Alten durch Tritte

*) Die hier in Anführungszeichen folgenden Stellen, sind der Geschichte des Konzertwesens in Wien von Ed. Hanslick entnommen, da in Wien, schon im vorigen Jahrh., eine aussergewöhnliche Musikpflege herrschte.

*) Die Papierrolle galt in Folge langer Gewohnheit für das Zeichen und Vorrecht eines Kapellmeisters. Als Naumann (1741—1801) zum ersten Mal ein Konzert bei der Kurfürstin von Sachsen dirigirte, masste er, noch nicht in kurfürstlichen Diensten stehend, sich nicht an, mit der Papierrolle den Takt anzugeben. (Naumann's Biogr. von A. G. Meissner. S. 139).

mit Blechsandalen, Händeklatschen u. a. dgl. mit der Zeit in ein sichtbares, durch Stockzeichen in der Luft, umgewandelt. Diese in der Luft zu gebenden Taktzeichen bestehen eigentlich nur aus dem Niederschlag oder schweren, und Aufheben oder leichten Zeittheile. Aber in unserer Zeit findet man zuweilen die Taktgebung durch so viele Sonderbewegungen verziert, die als Andeutungen für den Ausdruck gelten sollen, dass der Niederschlag wie das Aufheben dadurch verwischt erscheint. Die Musiker finden sich diesem Geäst gegenüber wie Jemand, der einen unleserlich geschriebenen Brief erhält und sich bemüht ihn zu lesen. Indess in beiden Fällen hilft Instinkt, Gewohnheit und Bildung über diese Klippe hinweg.

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

b. Die französische Oper.

Von Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Perrin und Cambert sollten jedoch die Früchte ihres emsigen Strebens nicht lange geniessen; schon ein Jahr nach der Eröffnung ihres Theaters brachen Streitigkeiten zwischen ihnen und den betheiligten Unternehmern aus und es gelang Lully, von dem wir gleich ausführlich sprechen werden, das Perrin'sche Privilegium an sich zu reissen; — Cambert, da er die Sache verloren sah, siedelte nach London über, — es war einer vom Schicksal mehr begünstigten Persönlichkeit beschieden, das begonnene nationale Werk zu festigen und zu vollenden. Unserem Künstlerpaar bleibt aber immerhin der Ruhm, die Begründer der französischen Oper zu sein; sie hatten die Bahn gebrochen, die ein Anderer jetzt siegesgewiss weiter wandelte.

Der Mann, der jetzt mit thatkräftiger Hand und voller, aber rücksichtsloser Energie das Steuer des französischen Drama's ergriff und ihm für Generationen die festen Grundlagen schuf, ist Jean Baptiste Lully. Er ist der Monteverde der Franzosen, er wusste, wie jener ein halbes Jahrhundert früher, die Vorarbeiten seiner Vorgänger zu einheitlicher Form zusammenzufassen und diese den späteren Meistern mustergültig und massgebend zu hinterlassen. Mit seltener Konsequenz hielt der sonst so leicht bewegliche Sinn der Franzosen an der von Lully geschaffenen Opernform fest, sie zeigt fast ein volles Jahrhundert hindurch die gleichen Züge. Und doch steht Lully als Musiker durchaus nicht auf der Höhe, die man von einem Reformator erwartet, sein Hauptverdienst war nur, dass er mit eindringendem Verständniss in das poetisch dramatische Bedürfniss des Volkes, die Oper in jene Bahnen der antiken Tragödie zu lenken wusste, die früher von den italienischen Platonikern schon erstrebt, aber durch die überwuchernde Lust am Gesang und an der sinnlichen Klangschöne der Melodien sehr rasch wieder verlassen war. Und mit rastloser Energie, mit Aufwendung aller, oft unerlaubter Mittel, durch Intriguen und Ränke, strebte Lully seinem Ziele zu; er trug den Glauben, zum Reformator des französischen Musikdramas berufen zu sein, fest in sich, und wie voll und ganz er seine sich gestellte Mission erreicht hat, davon zeugt die unbegrenzte Bewunderung, mit der sein Volk noch heut auf ihn zurückblickt.

Lully ist 1633 in oder bei Florenz geboren; nach den Berichten seiner Freunde als der Sohn eines Edelmannes, während seine Widersacher seine Wiege in eine Mühle versetzen. Die wahre Thatsache ist bis heut noch nicht festgestellt, jedenfalls lebten seine Eltern aber nicht in glänzenden Verhältnissen, denn als der Chevalier de Guise auf einer Reise durch Italien den 13jährigen Knaben kennen lernte und Gefallen an seinem munteren Wesen fand, waren seine Eltern gern geneigt, ihn mit nach Frankreich zu geben. Der Chevalier hatte nämlich Madame de Montpensier, der Schwester des Königs, scherzweise versprochen, ihr von seiner Reise einen kleinen Italiener mitzubringen. Dem kleinen Baptiste war in Paris zunächst kein glänzendes Loos beschieden, die Prinzessin schien kein sonderliches Vergnügen an dem mitgebrachten Spielzeug gefunden zu haben und kümmerte sich nicht um ihn. So verwendete man ihn als Küchenjungen und der strebsame Knabe, dessen musikalische Anlagen sich frühzeitig geregt hatten, musste allerhand niedere Arbeit verrichten und hatte wenig Zeit für seine geliebte Musik. Trotzdem hatte er sich durch mühselige kleine Ersparnisse eine, wenn auch schlechte Geige, anzuschaffen gewusst und benutzte jede Mussestunde zum Studium. Dabei überraschte ihn eines Tages der Graf von Nogent und das unverkennbare Talent des Knaben interessirte ihn derart, dass er die Prinzessin bewog, ihn einem tüchtigen Lehrer zu übergeben. Sein Spiel und seine Kompositionen erregten bald Aufsehen und die Prinzessin nahm ihn in ihre Hofkapelle auf; durch ein unvorsichtiges Spottgedicht auf seine hohe Protektorin verscherzte er sich aber ihre Gunst und verlor seine Stellung wieder. Mit ausdauernder Zähigkeit strebte der Jüngling trotzdem seinem Ziele nach; er studirte neben seiner Geige auch Klavier- und Kompositionslehre und seine Kompositionen wurden bald derart gerühmt, dass Ludwig XIV. ihn, als er 19 Jahre alt war, zum General-Inspektor seines aus 24 Personen bestehenden Streichorchesters berief und ausser dieser sogenannten „grande bande“ noch ein zweites aus 16 Personen bestehendes Orchester „Les petits violons“ für ihn in's Leben rief. Lully's Thatkraft, sein Direktionstalent und dass er die Leistungs-

fähigkeit seiner Spieler durch stete neue, für sie komponirte Werke zu steigern wusste, brachten seine Kapelle bald zu glänzender Höhe, sie galt als die erste und mustergültigste in Frankreich. Seine Pläne gingen aber weiter, die Bühne war von seiner Jugend an das Ziel seiner Aufmerksamkeit; er komponirte zunächst zu den Balletten und Maskeraden, die Ludwig XIV. an seinem Hofe veranstaltete, die Tanzstücke, später auch die gesanglichen Nummern, und 1858 wurde das Ballet „Alcidione“ aufgeführt, zu dem er die Musik ganz selbstständig geschrieben. Das Werk gefiel ganz ausserordentlich und Lully stieg mehr und mehr in der Gunst des Königs. Er wurde von seinen bisherigen Aemtern, in den Balletten als Solo- und Grotesktänzer zu debutiren, dispensirt, um sich mehr der Komposition widmen zu können, und als im Herbst desselben Jahres der junge, bis dahin noch unbekannte Dichter Molière am Hofe mit seinem „Docteur amoureux“ einen durchschlagenden Erfolg hatte, trat Lully mit ihm in näheren Verkehr, der von eingreifender Bedeutung für seine dramatische Veranlagung wurde. Der König übertrug Molière die Leitung des Theaters, und Lully wusste sich dem Dichter bald so unentbehrlich zu machen, dass er ihm den musikalischen Theil seiner theatralischen Vorstellungen bald ganz allein übertrug.

Lully lauschte jetzt voll Aufmerksamkeit den Cavalli'schen Opern, und wenn auch das Publikum sich kühl dabei verhielt, so wusste der Musiker in ihm recht wohl die hohe musikalische Schönheit, die Wärme und Lebenswahrheit dieser Melodien, die lebendige und schwungvolle Rezitation in Cavalli's Arbeiten zu beurtheilen. Er empfand mit sicherem Verständniss, was diesen Opern fehlte, um die Gunst des französischen Volkes zu gewinnen, aber noch schien er damals selbst zweifelhaft gewesen zu sein, ob es möglich sein würde, auf denselben Grundlagen ein nationales Werk zu schaffen. Als dann aber Perrin und Cambert mit ihrer „Pomone“ so beispiellosen Erfolg hatten, kannte Lully nur noch das eine, ehrgeizige Ziel, das, was diese beiden begonnen, zum Abschluss zu bringen und selbst der Begründer einer wirklich nationalen, französischen Oper zu werden, gleichviel, ob er bei seinen Bestrebungen nun die älteren Rechte seiner Kollegen, die den Impuls gegeben, zertrat.

Er benutzte seinen Einfluss auf den König und die Gunst, die derselbe ihm zuwandte, er wusste sich gleichfalls die unter den Direktoren ausgebrochenen Streitigkeiten zu Nutzen zu machen und hatte es im Jahre 1672 durch Intriguen und Ränke erreicht, dass man Perrin seine ihm verliehenen Privilegien nahm, er selbst sie in noch weit ausgedehnterem Maasse erhielt. In dem darüber aufgenommenen Dokumente heisst es u. a.: „Da wir inzwischen in Erfahrung gebracht haben, dass die vom Sieur Perrin auf das Opernunternehmen verwandte Mühe und Sorgfalt unserer Absicht, die Musik auf die von uns erwartete Höhe zu erheben, nicht hinlänglich zu Hilfe gekommen sind, so haben wir geglaubt zur besseren Förderung der Anstalt, die Führung derselben einer Person anvertrauen zu sollen, deren Erfahrungen und Befähigungen uns bekannt sind, die auch im Stande sei, die Ausbildung von Sängern und Schauspielern, sowie von Musikern auf der Geige, der Flöte und anderen Instrumenten zu leiten. In diesem Sinne, und hinlänglich überzeugt von der Einsicht und den reichen Kenntnissen, welche sich unser vielgeliebter Jean Battiste Lully in der Musik erworben hat, und nachdem er uns, seit er in unserem Dienst steht, täglich so sehr angenehme Beweise seiner Kunst gegeben, dass wir ihn durch Ernennung zum Ober-Intendanten und Komponisten unserer Kammermusik geehrt haben: Erlauben und Gewähren wir durch dieses, von unserer Hand unterzeichnete Schreiben, dem Sieur Lully, in unsrer guten Stadt Paris eine Académie royale de musique zu errichten, bestehend aus einer von ihm zu bestimmenden Anzahl von Personen, welche wir wählen und bestätigen werden, um vor uns, so oft es uns gefällt, musikalische Spiele (pièce de musique) in französischen Versen oder auch in fremden Sprachen aufführen zu lassen, wie in den Akademien Italiens u. s. w.“

In dem Dokumente heisst es weiter, dass dies Privilegium Lully für die Zeit seines Lebens zustehe, dass er Erlaubniss habe, besondre Musikschulen zu errichten für Paris und überall, so viel es ihm zu seinen Zwecken nothwendig schiene, u. s. w.

Lully hatte nun den Gipfel seiner ehrgeizigen Wünsche erreicht, aber Ruhm und Ehre waren es nicht allein, die ihn diesem Ziele zugetrieben; ihm schwebte in Wahrheit ein hohes Ideal in Bezug auf die dramatische Musik vor, denn nun arbeitete er mit rastlosem Feuereifer an dem Ausbau seines Werkes. Auf Intriguen und Ränke, auf rücksichtslosem Vorgehen gegen seine Kollegen, kam es ihm auch jetzt nicht an; so wusste er es zunächst zu erreichen, dass das von Perrin und Cambert eröffnete Theater geschlossen wurde, dass auch ein zweites, welches Guichard begründet, nach langem, erbittertem Kampfe, welcher von beiden Partheien mit grenzenloser Gehässigkeit, mit erlaubten und unerlaubten Mitteln geführt wurde, auf Befehl des Königs dem gleichen Schicksal verfiel. Nun erst, nachdem er sich die Alleinherrschaft erkämpft, ging Lully an seine eigentliche Arbeit.

Er verband sich mit dem Dichter Quinault und mit diesem, der sich völlig in die Ideen des Musikers einlebte und in der That auch den poetischen Theil des musikalischen Dramas auf eine weit höhere Stufe hob, als alle Texte der zeitgenössischen Italiener standen, schuf er nun Jahr für Jahr seine „lyrischen Tragödien“, die ihm mehr und mehr die Herzen seines Volkes gewannen und ihm die Krone der Unsterblichkeit sicherten.

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Herren Gebrüder Knake, Pianofabrikanten in Münster i. W. sind zu Hoflieferanten Sr. Maj. des Königs von Schweden und Norwegen, lungen, welche für einen grösseren Kreis von Personen bestimmt sind, insbesondere in ihren Katalogen, Preiscouranten und auf ihren Geschäftsbriefbogen

det 1781, Stammgegründet in Erdet 1781", ferner en Chefs sei die Medaille für Kunst zu unterlassen. ter I. aufgeführten Beklagten innerkraft des Urtheils r Neuen Tagblatt, nd Meer, Gartenkannt zu machen es Urtheils wurde selbe eingelegte n Zivilsenats des Stuttgart vom n eingelegte Re- Zivilsenats des e zurückgewiesen

lich ein etwas rieb diese seine eine Hunde hatte ilt, Wotan, Sieg- Fafner genannt Legat für die ssler ausgesetzt. Herren Legatare geschieden sein. an's, der gewiss inen seiner Mitler Stiftung die

ormittags 10 Uhr Hause „Johannes n der Hirschenrung an Meister t im September tt. Eine grosse ch eingefunden. nerkte man Exrektor Dr. Feltz (Wien), Reinmeister Schäfler die Kurkapelle, r Sängerbund, tioren, schliesshier weilenden nahmen an der eines von Abert orgetragen vom ie Feierlichkeit chek, der treue isters während hielt sodann se pries er die e und gab der ald angesichts

Salão Steinway

(Gentilmente cedido)

ESCOLA DE MUSICA

DO

Prof. Luigi Chiaffarelli

243.ª AULA

em 24 de Março de 1898

21.° Concerto Historico

(3.ª SERIE)

EXECUTADO PELA

Exma Snra D. Emilia Mesquita

PRIMEIRA PARTE.

PADRE M. A. ROSSI (1620 ? 1660) — Andantino.
HAENDEL (1685-1750) — Giga em Sol menor.
HAYDN (1732-1809) — Concerto em Ré:
Vivace,
Larghetto.
Rondo all' ongarese: Allegro assai (com acompanhamento de 2.° Piano).

SEGUNDA PARTE.

MOSCHELES (1794-1870) — Estudo de Concerto em Mi bemol. Op. 126.
CHOPIN (1810-1849) — Estudo em La bemol. Op. 10, n. 10.
SCHUMANN (1810-1856) — Phantasiestuecke:
Des Abends (De tarde),
Aufschwung (Elevação),
Warum? (Porquê ?),
Grillen (Caprichos),
In der Nacht (De noute)
Fabel (Canto),
Traumeswirren (Visões),
Das Ende vom Liede (Comedia finita est.).

TERCEIRA PARTE.

LISZT (1811-1886) — Ballada em Ré bemol.
8 ème Valse oubliée.
RAFF (1822-1882) — Polka de la Reine (Capricho).
OSWALD (1853) — Valse-caprice, Op. 11 n. 1.
RICARDO GOMEZ — Habanera.

Começará ás 11 horas da manhã *(em ponto)*.

fähigkeit seiner Spieler durch stete neue, für sie komponirte Werke zu steigern wusste, brachten seine Kapelle bald zu glänzender Höhe, sie galt als die uns erwartete Höhe zu erheben, nicht hinlänglich zu Hilfe gekommen sind, so haben wir geglaubt zur besseren Förderung der Anstalt, die Führung der-

erste und
Pläne gingen
Jugend an
komponirte
raden, die L
die Tanzstü
Nummern, u
aufgeführt, z
geschrieben.
und Lully s
Königs. Er
in den Ball
debutiren, d
widmen zu
Jahres der j
Molière am
einen durch
mit ihm in
Bedeutung f
Der König ü
und Lully
entbehrlich
lischen Theil
ganz allein
Lully l
Cavalli'scher
sich kühl d
ihm recht
die Wärme
die lebendig
Arbeiten zu
Verständnis
des französ
schien er da
es möglich
nationales
und Cambe
Erfolg hatt
geizige Zie
Abschluss
einer wirkl
werden, gl
nun die ält
puls gegeb
Er be
die Gunst,
sich gleich
brochenen
hatte es im
erreicht, da
vilegien nal
terem Maa
nen Dokun
in Erfahru
Perrin auf
und Sorgfa

EXECUTADO PELA EXMA SNRA D. ALICE SERVA

244.ª AULA

em 14 de Abril de 1898

22.º Concerto Historico

PRIMEIRA PARTE

L. VAN BEETHOVEN (1770-1827) — TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano Forte, dédiées á Mr. Joseph Haydn, Docteur en Musique. Op. 2. (Vienna, 1796).

1.ª SONATA em Fa menor -- *Allegro, Adagio, Minuetto* (Allegretto). *Prestissimo.*

2.ª SONATA em La maior -- *Allegro vivace, Largo appassionato, Scherzo* (Allegretto). *Rondo* (grazioso).

3.ª SONATA em Dó maior -- *Allegro con brio, Adagio, Scherzo* (Allegro). *Allegro assai.*

SEGUNDA PARTE

TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano Forte, dédiées á Madame la Comtesse de Browne, née de Vietinghoff. Op. 10. (Vienna 1798).

1.ª SONATA em Dó menor -- *Allegro molto e con brio, Adagio molto, Finale.* (Prestissimo).

2.ª SONATA em Fa maior -- *Allegro, Allegretto, Presto.*

3.ª SONATA em Ré maior -- *Presto, Largo e mesto, Minuetto* (Allegro). *Rondo* (Allegro).

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Herren **Gebrüder Knake**, Pianofabrikanten in Münster i. W. sind zu Hoflieferanten ... des Königs von Schweden und Norwegen, ... lungen, welche für einen grösseren Kreis von Personen bestimmt sind, insbesondere in ihren Katalogen, Preiscouranten und auf ihren Geschäftsbriefbogen ... Stammhaus gegründet 1781, Stamm-

245.ª AULA

em 28 de Abril de 1898

23.º Concerto Historico

PRIMEIRA PARTE

L. VAN BEETHOVEN (1770-1827) — GRANDE SONATE (*Mi bemol maior*) pour le Clavecin ou Piano Forte, dédiée á Mademoiselle la Comtesse Babette de Keglevics. Op. 7. (Vienna, 1797) — *Allegro molto con brio, Largo con grande espressione, Allegro, Rondo* (Poco allegretto e grazioso).

GRANDE SONATE pathétique *(Do menor)* pour le Clavecin ou Piano Forte, dédiée á Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky (Vienna, 1799) — *Grave* e *Allegro molto e con brio, Adagio cantabile, Rondo* (Allegro).

SEGUNDA PARTE

DEUX SONATES pour le Piano Forte, dédiées á Madame la Baronne de Braun. Op. 14. (Vienna, 1799).

1.ª SONATA em Mi maior — *Allegro, Allegretto, Rondo* (Allegro comodo).

2.ª SONATA em Sol maior — *Allegro, Andante, Scherzo* (Allegro assai).

TERCEIRA PARTE

GRANDE SONATE (*Mi maior*) pour le Piano Forte, dédiée á M. le Comte de Browne, Brigadier en Service de S. M. I. de toute la Russie. Op. 22. (Leipzig, 1800) — *Allegro con brio, Adagio con moll'espressione, Minuetto, Rondo* (Allegretto).

GRANDE SONATE (*Sol maior*) pour le Clavecin ou Piano Forte dédiée á Son Altesse Monseigneur le Prince Charles de Lichnowsky Op. 26 (Vienna, 1802) *Andante con Variazioni, Scherzo* (Allegro molto). — *Marcia funebre sulla morte d'un Eroe* (Maestoso andante), *Allegro.*

EXECUTADO PELA EXMA SNRA D. ALICE SERVA

fähigkeit seiner Spieler durch stete neue, für sie komponirte Werke zu steigern wusste, brachten seine Kapelle bald zu glänzender Höhe, sie galt als die erste und mustergültigste in Frankreich. Seine Pläne gingen aber weiter, die Bühne war von seiner Jugend an das Ziel seiner Aufmerksamkeit- er
komponirte
raden, die
die Tanzs
Nummern,
aufgeführt,
geschriebei
und Lully
Königs. E
in den Ba
debutiren,
widmen zı
Jahres der
Molière aı
einen dur
mit ihm iı
Bedeutung
Der König
und Lully
entbehrlich
lischen The
ganz allein
Lully
Cavalli'sch
sich kühl
ihm recht
die Wärm
die lebend
Arbeiten z
Verständni
des franz
schien er d
es möglich
nationales
und Camb
Erfolg hat
geizige Zi
Abschluss
einer wirl
werden, g
nun die äl
puls gegel
Er be
die Gunst,
sich gleic
brochenen
hatte es iı
erreicht, d
vilegien na
terem Maa
nen Dokuı
in Erfahrı
Perrin au
und Sorgf

uns erwartete Höbe zu erheben, nicht hinlänglich zu Hilfe gekommen sind, so haben wir geglaubt zur besseren Förderung der Anstalt, die Führung derselben einer Person anvertrauen zu sollen, deren Erfahrungen und Befähigungen uns bekannt sind,

246.ª AULA

em 12 de Maio de 1898

24.º Concerto Historico

PRIMEIRA PARTE

FR. COUPERIN (1668-1733) — 4 Piéces Gavotta em Sol menor — Les nonnettes (les blondes, les brunes) — Sœur Monique (Rondeau) — Réveillematin.

J. S. BACH (1685-1750) — Partita em Si bemol: *Preludio*, *Allemanda*, *Corrente*, *Sarabanda*, *Minuetto*, *Giga*.

Preludio e Fuga a 3 vozes em Dó sustenido maior.

SEGUNDA PARTE

MENDELSSOHN (1809-1847) — Variações em Mi bemol Op. 82.

SCHUMANN (1810-1856) — Romance em Fa sustenido, Op. 28.

Kreisleriana, Op. 16:

1. *Agitato assai.*
2. *Molto espressivo.*
3. *Molto agitato.*
4. *Molto lento.*
5. *Molto vivace.*
6. *Molto lento e sempre piano.*
7. *Allegro assai.*
8. *Allegro scherzando.*

TERCEIRA PARTE

THALBERG (1812-1871) — L'art du chant appliqué au Piano Op. 70: *Air d'église du celèbre chanteur Stradella.*

HENSELT (1814-1889) — *Chanson d'amour:* IIº Estudo extrahido da Op. 5.

ALBENIZ — *Granada:* Serenada da *Suite* espanhola.

SAINT-SAENS (1835) *Dansa* macabra — Poema symphonico, para dous Pianos.

EXECUTADO PELA EXMA SNRA D. ROSA FORSTER

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die Herren Gebrüder Knake, Pianofabrikanten in Münster i. W. sind zu Hoflieferanten Sr. Maj. des Königs von Schweden und Norwegen, Herr Oscar Schemelli, Direktor der Römbildt-Pianofortefabrik, Aktien-Gesellschaft, in Weimar, zum Grossherzogl. Sächs. Hof-Pianofortefabrikanten ernannt worden.

— Die Ehren und Anerkennungen häufen sich auf das Haupt des ausgezeichneten Klaviervirtuosen Herrn Emil Sauer. Vor kurzem erhielt er vom König von Italien das Kommandeurkreuz des Ordens der italienischen Krone und jetzt wurde er vom König von Sachsen zum Kammervirtuosen ernannt.

— Herr Hofpianofortefabrikant Kommerzienrath Jul. Blüthner in Leipzig erhielt vom Grossherzog von Weimar die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. —

— Peter Benoit ist zum Direktor des vlämischen Königlichen Konservatoriums in Antwerpen ernannt worden.

— Der Komponist Ludwig Theodor Gouvy aus Oberbomburg im Elsass, der im April d. J. zu Leipzig verstorben ist, hat der königlichen Akademie der Künste in Berlin, deren Mitglied er seit 1895 war, ein Legat von 10 000 Mark letztwillig hinterlassen mit der Bestimmung, dass die Zinsen alljährlich an einen würdigen und bedürftigen Musiker als Rente verliehen werden sollen. Nach der Absicht des Stifters sind vornehmlich Orchestermitglieder zu berücksichtigen.

— Nun muss der greise Emil Hartmann in Kopenhagen, der Nestor der dänischen Tonkünstler, mit 93 Jahren noch den Schmerz erleben, dass sein reichbegabter gleichnamiger Sohn, 62 Jahre alt, im Tode ihm vorangeht. Emil Hartmann jun., Schüler seines Vaters, ist (im Gegensatz zu diesem, der aus dem Bannkreis Kopenhagens kaum herausgekommen ist) in deutschen Konzertsälen ein häufig und auch nicht ungern gehörter Gast gewesen, der mit seinen glatten, in der Faktur sauberen, wenn auch selten in die Tiefe gehenden, vielfach nach Mendelssohn'schen Mustern geschaffenen Kompositionen auch da fesselte, wo er nicht sonderlich Neues zu sagen hatte. Seine pikant instrumentirten „Nordischen Tänze" sind bereits anfangs der 1870er Jahre vielfach gespielt worden und von seinen Sinfonien hat namentlich die romantische „Aus der Ritterzeit" ihrer Zeit viel Beifall gefunden. In der letzten Zeit hatte Hartmann sich auch der Opernkomposition zugewendet; seine Oper „Runenzauber" ist 1896 in Hamburg beifällig aufgeführt worden.

— Die Firma: Schiedmayer & Söhne, Königl. württembergische und rumänische Hoflieferanten in Stuttgart hatten gegen die jüngere Firma: „Schiedmayer, Pianofortefabrik, vormals J. & P. Schiedmayer" auf Grund des Gesetzes zur Bekämpfung des unlauteren Wettbewerbes einen Prozess angestrengt, der jüngst durch das Reichsgericht in Leipzig seine Entscheidung gefunden hat. Es wurde erkannt: I. Die Beklagte ist bei Strafvermeidung verpflichtet, in öffentlichen Bekanntmachungen und in Mittheilungen, welche für einen grösseren Kreis von Personen bestimmt sind, insbesondere in ihren Katalogen, Preiscouranten und auf ihren Geschäftsbriefbogen die Zusätze: „Stammhaus gegründet 1781, Stammhaus Johann David Schiedmayer, gegründet in Erlangen 1781, Stammfirma gegründet 1781", ferner die Angabe, einem ihrer früheren Chefs sei die württembergische Grosse Goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft verliehen worden, zu unterlassen. II. Die Klägerin ist befugt, den unter I. angeführten Theil des Urtheils auf Kosten der Beklagten innerhalb zweier Monate von der Rechtskraft des Urtheils an je drei Mal in dem Stuttgarter Neuen Tagblatt, Schwäbischen Merkur, Ueber Land und Meer, Gartenlaube und in der Musikzeitung bekannt zu machen etc., etc., etc. Die Rechtskraft dieses Urtheils wurde bescheinigt, nachdem die gegen dasselbe eingelegte Berufung durch Urtheil des ersten Zivilsenats des Königlichen Oberlandesgerichts in Stuttgart vom 24. Dezember 1897 und die hiergegen eingelegte Revision durch Urtheil des zweiten Zivilsenats des Reichsgerichts vom 13. Mai 1898 je zurückgewiesen worden war.

— Anton Seidl war bekanntlich ein etwas übereifriger Wagnerverehrer. Er trieb diese seine Wagnerverehrung bis auf das tz. Seine Hunde hatte er, wie die „N. Hamb. Ztg." mittheilt, Wotan, Siegmund, Mime, Hagen, Alberich und Fafner genannt und hat in seinem Testament ein Legat für die weitere Unterhaltung dieser Vierfüssler ausgesetzt. Inzwischen soll freilich einer der Herren Legatare bereits aus diesem Hundedasein geschieden sein. Siegmund starb an einem Biss Wotan's, der gewiss geglaubt hat, er werde, wenn er einen seiner Miterben aus dem Wege räume, aus der Stiftung die doppelte Futterration bekommen.

Karlsbad, 11. Juli. Sonntag vormittags 10 Uhr fand hier die Enthüllung der am Hause „Johannes Brahms" (früher „Stadt Brüssel") in der Hirschensprunggasse in Karlsbad zur Erinnerung an Meister Brahms' Aufenthalt in unserer Stadt im September 1896 angebrachten Gedenktafel statt. Eine grosse Zahl von Festtheilnehmern hatte sich eingefunden. Unter den auswärtigen Gästen bemerkte man Excellenz Nicolaus Dumba (Wien), Direktor Dr. Fellinger (Wien), Hofopernsänger Horwitz (Wien), Reinhold Becker (Dresden) u. v. A. Bürgermeister Schäfler und die Stadträthe von Karlsbad, die Kurkapelle, der hiesige Männergesangverein, der Sängerbund, der Musikverein, viele andere Honoratioren, schliesslich eine Reihe von zum Kurgebrauch hier weilenden Persönlichkeiten aus Musikerkreisen nahmen an der Gedächtnissfeier theil. Der Vortrag eines von Abert instrumentirten Bach'schen Chorals, vorgetragen vom Kurorchester, leitete stimmungsvoll die Feierlichkeit ein. Musikvereinsdirektor Alois Janetschek, der treue hingebungsvolle Gesellschafter des Meisters während seines Karlsbader Aufenthaltes 1896, hielt sodann die Festrede. In formvollendeter Weise pries er di[e] Bedeutung Brahms' und seiner Werke und ga[b] innigen Freude Ausdruck, die Karlsbald ange[...]

der heutigen Feier erfülle. Mit einem herzlichen Dank an alle Jene, die zur Ausführung des schönen Vorhabens beigetragen haben, schloss Herr Janetschek, worauf die Enthüllung der Gedenktafel folgte. Sie ist nach dem Entwurf des Wiener Bildhauers Robert Prihoda vom Hofmedailleur Scharff ausgeführt und repräsentirt sich wie alle Arbeiten dieses Künstlers als eine kunstvolle Zierde. Zum Schlusse trug der Männergesangverein das Otto'sche Lied „Das treue deutsche Herz" vor.

London. Saint-Saens' neue Oper „Henry VIII" hatte sich bei seiner Erstaufführung einer glänzenden Aufnahme zu erfreuen. Die Musik ist durchweg schön und melodiös, die Aufführung trotz verschiedener Mängel dennoch so wirksam, dass das Werk wohl in das Repertoire des geplanten Munizipal-Opernhauses aufgenommen werden dürfte.

— Es ist immer erfreulich, wenn ein geschätzter Künstler nach langer Abwesenheit herzlich vom Publikum wieder begrüsst wird; und das war der Fall, als Herr Karl Klindworth, welcher vor ungefähr 30 Jahren in London sehr bekannt war, in dem Frederick Dawson-Konzert in James' Hall wieder vor dem Londoner Publikum erschien. Herr Klindworth stellte sich als Orchester-Dirigent vor; seine Fähigkeiten auf diesem Gebiete bewährte er glänzend durch die meisterhafte Leitung des Orchesters. Er brachte Wagner's „Faust-Ouverture" und Liszt's „Orpheus" zu Gehör und zeigte auch seine hohe Begabung als Orchesterdirigent in der Leitung des B-moll-Konzerts von Tschaikowsky, dessen Solo bewundernswerth von Frederick Dawson gespielt wurde.

Mailand. Wie aus Rom gemeldet wird, hat die Prüfungskommission für das Preisausschreiben der Academia di Santa Cecilia für ein neues Quartett den ersten Preis dem Maestro Giuseppe Frugalla, Professor am Konservatorium in Mailand, zugesprochen. Die preisgekrönte Arbeit wird in einer feierlichen Sitzung der Akademie am 22. November aufgeführt werden.

Paris. Bei der diesjährigen Preisbewerbung um den Prix de Rome im Pariser Konservatorium ereignete sich der seltene Fall, dass Dreie von den vier Bewerbern ihre Arbeit in der festgesetzten Zeit nicht fertig stellen konnten und um Verlängerung der Frist bitten mussten. Eine solche wurde nicht zugestanden, sondern es wurden die Kantaten, ob fertig oder nicht, von der Prüfungskommission aufgeführt. Den zweiten Preis erhielt Herr Edmond Malherbe, die drei anderen Bewerber, die ihre Arbeiten nicht vollendet hatten, wurden ausser Konkurs gesetzt.

Petersburg. Das Orchester der Kaiserlichen Theater erhielt durch Ukas des Zaren die Bezeichnung Hoforchester. Die Mitglieder werden eine besondere Uniform tragen und bei allen Hoffestlichkeiten mitzuwirken haben. Alle Musiker müssen russische Unterthanen sein. Der Dirigent wird auf Vorschlag des Hausministers durch den Kaiser bestätigt. Dem Hausministerium fällt die Bestätigung der vom Direktor vorgeschlagenen Mitglieder zu. Nach mindestens zehnjähriger Dienstzeit erhalten die Angehörigen des Orchesters den Titel „Kaiserlicher Hofmusiker" und das Anrecht auf ein Ruhegehalt, das sich auf 1000 Rubel für die Solisten und 700 Rubel für die übrigen beläuft.

Wien. Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger. Vor kurzem fand im Sitzungssaale dieser Gesellschaft die erste ordentliche General-Versammlung statt. Der Präsident, Herr Joseph Weinberger, eröffnete die Versammlung und theilte mit, dass trotz des von einigen Seiten gegen die Gesellschaft geführten Kampfes die bisherigen Ergebnisse so erfreulich seien, dass das Gedeihen der Gesellschaft fraglos erscheine. Es wurden ungefähr 600 Honorar-Uebereinkommen in der Höhe von zusammen 25 000 fl., darunter mit den Stadträthen von Karlsbad, Marienbad und Franzensbad, geschlossen. In Leipzig habe vor wenigen Tagen die Gründung der „Anstalt für musikalisches Aufführungsrecht" stattgefunden, und in Pest stehe die Konstituirung einer gleichartigen Gesellschaft bevor. Es gehe sohin ein grosser Zug für den Aufführungsschutz durch ganz Europa, der hierdurch einen internationalen Charakter gewinne und in dem Wien diesmal führend vorangegangen sei. Auf Antrag des Herrn Alexander von Bizo wurde einstimmig beschlossen, dass sich alle Mitglieder dahin einigen, nur mit solchen Autoren, Komponisten und Musikverlegern in künstlerische oder geschäftliche Verbindung zu treten, welche der Gesellschaft als Mitglieder angehören oder sich zum Beitritte bereit erklären.

— Das Wiener Bezirksgericht hat in der Streitangelegenheit um Brahms' Nachlass dahin erkannt, das die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien als formell berechtigte Erbin des etwa 230 000 fl. betragenden Nachlasses zu betrachten ist und dass die Blutsverwandten des Meisters ihre Erbansprüche auf dem Wege der Klage gegen die Gesellschaft geltend zu machen haben.

— Mit der Gesellschaftsmedaille wurden gelegentlich der Schlussprüfung des Wiener Konservatoriums folgende Abiturienten ausgezeichnet: Herr Eugen Gottlieb, Klavier; Frl. Salamona Leibowitz, Klavier; Herr Alexander Mandeltort, Klavier; Frl. Vilma Polley, Klavier; Frl. Josefine Rottmann, Schauspiel; Frl. Martha Schmidt, Klavier; Frl. Helene Schemmel, Gesang; Herr Emil Stern, Klavier. Die Gesellschaftsmedaille trägt auf der Rückseite den Namen des Prämiirten und am Rande, um einen Lorbeerkranz herum, die Inschrift: „Für am Konservatorium ausgezeichnet vollendete Studien".*) Diese höchste Auszeichnung wurde diesmal in viel geringerer Anzahl verliehen, als es in den früheren Jahren der Fall war. Die silberne Gesellschafts-Medaille soll von nun ab nicht allein als Belohnung für Fleiss, sondern weit mehr als Anerkennung künstlerischer Veranlagung, welche es bis zu einem gewissen Grade der Vollkommenheit gebracht hat,

*) „Für am"? Zwei Verhältnisswörter hintereinander verpönt die Sprachlehre. Warum nicht am Rande: „Wiener Konservatorium" und darunter: „Für ausgezeichnet vollendete Studien"?

gelten. So haben es Direktion und Professorenkollegium beschlossen. Die statutarischen Bestimmungen für die Verleihung der Medaille heissen:

Die von der Gesellschaft der Musikfreunde gegründete silberne Medaille „für am Konservatorium ausgezeichnet vollendete Studien" wird als höchste Anerkennung des Instituts Schülern von vorzüglicher Haltung und Verwendung nach vollständiger Beendigung ihrer Studien bei ihrem Austritte aus der Anstalt in dem Falle verliehen:

a) wenn ihnen das Reifezeugniss zuerkannt wurde; und
b) wenn sie in sämmtlichen Jahrgängen der betreffenden Ausbildungsschule aus ihrem Hauptfache und aus allen zu dem Hauptfache lehrplanmässig vorgeschriebenen obligaten Nebenfächern Schlusszensuren ersten Grades aufweisen und die halbobligaten Nebenfächer sowie Uebungen ordnungsmässig besucht haben.

Der prachtvolle Flügel, welchen Kommerzienrath Ludwig Bösendorfer alljährlich spendet, ist diesmal dem Abiturienten Alexander Mandeltort zugesprochen worden. Drei Absolventen (Frl. Martha Schmidt, Herr Emil Stern und Herr Mandeltort) wurden dieser Auszeichnung würdig befunden; das Professoren-Kollegium entschied sich für Herrn Alex. Mandeltort als den Bedürftigsten unter den drei Bewerbern, der für seine Mutter zu sorgen hat. Der Glückliche, der seine theoretischen Studien bei Prof. Fuchs fortzusetzen gedenkt, war zuletzt Schüler Prof. Epstein's. Erst mit 12 Jahren begann er das Studium seines Instrumentes; er steht heute in seinem 23. Lebensjahre. — Ein zweites nach dem letzten Willen der kunstsinnigen Frau Cohn-Holländer für eine vorzügliche Abiturientin des Konservatoriums bestimmtes Klavier erhielt Frl. Vilma Pollay, eine Oedenburgerin. Sie genoss den Anfangsunterricht von Herrn Victor Altdörfer in Oedenburg und wurde im Konservatorium von Prof Prosniz ausgebildet Der ihr verliehene Flügel stammt aus der Wiener Klavier-Fabrik Schmid u. Kunz.

Bücher und Musikalien.

Von der unter der Redaktion **Heinrich Germer's** erscheinenden „Schulausgabe neuerer Klaviermusik" (Leipzig, Breitkopf & Härtel) liegen in der Fortsetzung vor: **Alban Förster:** op. 42 Drei Sonatinen in Einzelheften für Mittel- und obere Mittelstufe; von demselben: op. 96 Aus der Kinderwelt, acht niedliche kleine Kinderstückchen für die Mittelstufe, die sehr zu empfehlen sind. Von Heinrich Germer bearbeitet erschienen ferner bei C. F. Leede, Leipzig: Jubiläums-Ausgabe ausgewählter Klavierwerke von **Franz Schubert.** In 3 Heften sind enthalten: „Moments musicals", 6 Impromptus, Menuetto, op. 78 und als selbstständiges Stück bearbeitet das Scherzo aus der Fantasie op. 15. Schliesslich in gleichem Verlage: 7 beliebte Rondos von **Fr. Kuhlau** aus den Sonatinenheften op. 40 und 41 ausgewählt.

Carl Reinecke, op. 235: Studien und Metamorphosen für das Pianoforte über Themen von Haydn, Mozart und Beethoven. 3 Hefte. J. H. Zimmermann, Leipzig.

Der Verfasser hat von Haydn ein Thema aus seiner C-dur-Sonate, von Mozart aus dem B-dur-Konzert, von Beethoven aus dem „Ritterballet" zur Grundlage genommen und eine Reihe effektvoller Variationen darüber improvisirt, die den gewandten und erfindungsreichen Musiker bekunden. Sie sind ziemlich schwer gehalten und ergeben daher bei brillantem Aeusseren ein vortreffliches Studienmaterial. — Von demselben Verfasser erschienen in Leipzig bei Breitkopf & Härtel 2 Bände „Cadenzen" zu Mozart's Klavierkonzerten. Es ist ein Sammelwerk und aus der reichen Kadenzen-Literatur zusammengestellt und enthält Kompositionen von Mozart, Beethoven, Hummel und Reinecke und zwar zu allen von Mozart geschriebenen Konzerten. Eine derart vollständige Sammlung besass die Klavier-Literatur bisher noch nicht, sie dürfte daher mit Freude zu begrüssen sein. Im Vorwort giebt der Verfasser noch einige beachtenswerthe Winke über den Vortrag der Kadenz. — Wir möchten an dieser Stelle noch auf die im Steingräber'schen Verlage von **Aug. Winding** komponirten Kadenzen zu Mozart's Klavierkonzerten aufmerksam machen; sie tragen modernes Kolorit, sind aber trotzdem der Mozart'schen Eigenart angepasst und feine Improvisationen. Sie liegen uns zu den meist gespielten Konzerten in C-, A-, D-, Es-, B-dur und C- und D-moll vor. *A. M.*

Dr. C. Stumpf: „Konsonanz und Dissonanz"; 1. Heft der Beiträge zur Akustik und Musikwissenschaft. Preis 3,60 Mark. Verlag J. A. Barth, Leipzig.

Wenn je der Inhalt eines Buches eingeschnitten hat in die Ansichten und Theorien andersgläubiger Musiker, so ist es dieses. Die Grundideen eines von Helmholtz, von Oettingen und Riemann werden hier in einzelnen Punkten so überzeugend, logisch scharf widerlegt, dass derjenige, welcher nicht sattelfest in seinen Prämissen ist, unbedingt den bezwingenden Schlüssen des hochgeschätzten Verfassers folgen muss.

So wird z. B. einer der Hauptsätze von Helmholtz's: Konsonanz ist eine kontinuirliche Dissonanz, eine intermittirende Tonempfindung — mit vollster Gegenkraft aus den Angeln gehoben, nachdem dieses vorher schon andere versucht hatten. Die Bedeutung der Schwebungen und Theiltöne fällt dadurch auf ein Minimum zurück. Die a. a. O. begründete Verschmelzung der Töne erfährt hier noch einmal eine gründliche Behandlung und dient als Ausgangspunkt

zur Definition jeglicher Tonanschauung, der Klangverwandtschaften-Funktionen etc.

Hochinteressant ist der Versuch einer Erschütterung der Grundpfeiler, worauf von Oettingen und Riemann ihre Theorien der dualistischen Konsonanzdefinition und die Lehre von der Klangvertretung stützen. Wir dürfen mit Recht gespannt sein, wie sich besonders Riemann, dessen theoretische Werke fast sämmtlich von der Ober- und Untertonlehre ausgehen, zu dem Urtheil Stumpf's verhalten wird. So werden z. B. zu dem Satz der Untertonlehre: Im Molldreiklang ist der höchste Ton Hauptton — in das Gegentheil schlagende Konsequenzen gezogen, die der Musiker unbedingt anerkennen muss.

Die 108 Seiten starke Schrift bildet das 1. Heft zu einer dauernden, streng wissenschaftlichen Ausgabe über „Akustik und Musikwissenschaft“ und darf wegen ihrer geistreichen Gedankenfülle, der Masse neuer Ideen jedem denkenden Musiker auf das dringendste empfohlen werden. *L. R.*

Anregung und Unterhaltung.

— Orpheus im Zoologischen Garten. Unter dieser Ueberschrift bringt die „Quarterly Review“ einen amüsanten Artikel, in dem die Wirkung der Musik auf die verschiedenen wilden Thiere geschildert wird. Man hatte das Experiment mit einer Violine, einer Flöte und einer kleinen Pfeife angestellt. Die Violine gefiel ausnahmslos allen Thieren. Alle reckten sie den Kopf lauschend nach der Richtung des Tones; der Löwe wedelte mit dem Schweif, die Löwin rannte geschäftig nach vorn und suchte ihren Gatten von dem Gitter zu verdrängen; der Eisbär ging bedächtig auf den Hintertatzen auf und nieder und brummte vergnügt, die Schlangen waren gar wie bezaubert, richteten sich hoch auf und schwenkten den Kopf im Takt, wobei sie mit der gespaltenen Zunge um den Rachen spielten; selbst der Tiger horchte unbeweglich und gespannt, eine Tatze in der Luft. Dagegen versetzte der Ton der Pfeife die Bestien in helle Wuth, der Elefant wendete sich um und stampfte entrüstet davon; der Vogel Strauss sträubte die Federn und rannte zornig auf und nieder, der Tiger peitschte den Boden wüthend mit dem Schweif und raste im Käfig hin und her, und die Schlangen wanden sich wie unter physischen Schmerzen. Doch der Ton der Flöte beruhigte die Gemüther sofort. Völlig unempfindlich gegen die Musik erwiesen sich nur die Robben, die Tarantel und die Riesenschlange. Alle andern zeigten sich äusserst empfänglich und verletzt durch falsche Töne. Der Wolf nahm sogar, weil eine Saite riss, den Schweif angstvoll zwischen die Beine und floh pfauchend mit gesträubtem Haar in die äusserste Ecke des Käfigs.

* * *

Meinungs-Austausch.

Graudenz, den 6. Juni 1898.

Ich las heute im Klavierlehrer Ihren Artikel: „Die alte Klavierschule“.

Wenn mir in meiner 22jährigen Praxis eine Klavierschule in die Hände kam, die ich nicht für gut befand und von der ich mir keine Resultate versprach — falls ich nach dieser Schule unterrichten sollte —, so machte ich die Gnädige einfach darauf aufmerksam, welchen Nutzen die neue Schule bringt und welchen Nutzen die alte. —

Reagirte die Gnädige nicht darauf, so sagte ich ihr einfach, — wenn sie so wenig Vertrauen zu mir hätte, dass ich nicht einmal in der Beurtheilung einer Klavierschule kompetent wäre, dann möge sie sich nach einer anderen Lehrerin umsehen, die nach solchem Schund unterrichtete. Schwamm! und der Vertrag war perfekt. Ich kann nicht einen Fall bezeichnen, wo es mir nicht gelungen wäre.

Ich unterrichte selbst stets nach Ihrer Klavierschule und muss gestehn, dass ich mit dieser die grössten Erfolge erzielt habe. —

Und nicht nur ich, sondern auch viele Kollegen und Kolleginnen, denen ich sie empfohlen.

Mit bestem Gruss

Martha Flindt

Geehrter Herr Professor!

Im Hinblick auf den Artikel: „Die alte Klavierschule“ erlaube ich mir zu bemerken, dass ich es in folgender Weise versuchen würde, meinen Willen durchzusetzen. Ich würde nämlich den betreffenden Schülern meine eigene Schule leihen und sie nach dieser unterrichten. Schon nach wenigen Monaten werden die Eltern die Vorzüge der Schule merken und dann nicht länger zögern, sie anzuschaffen.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihre Sie hochschätzende

Berlin. *Betty Weinberg*

Zweibrücken, 24. Juni 1898.

Sehr geehrter Herr Professor!

Sie haben in Ihrem „Klavierlehrer“ schon so oft Misstände berührt und zum Nachdenken über Abstellung derselben angeregt, dass diejenigen unter Ihren Lesern, die eine Meinung über den betreffenden Punkt haben, die Aeusserung derselben kaum unterdrücken können. So ergeht es mir jetzt mit

der Frage der Klavierschulen, und ich komme Ihrer Aufforderung nach, auch meine Ansicht über die Benutzung einer „Klavierschule“ kund zu thun. Vielleicht stehe ich allein mit derselben da; denn man hat mir schon oft widersprochen, wenn ich sage: „Wozu überhaupt eine Klavierschule?“ — Damit will ich nicht die Behauptung aufstellen, dass alle Klavierschulen nichts taugen, das wäre geradezu bornirt; denn unsere ältere und neueste Litteratur bietet gerade darin ausgezeichnete Werke. Ich selbst habe im vergangenen Jahre Hugo Riemann's Klavierschule — die neueste*) — beinahe begeistert in einem Artikel — in einem Fachblatt — gerühmt, nachdem mir Herr Dr. Riemann ein Exemplar derselben überreicht hatte; auch habe ich selbst seiner Zeit aus den hierher gehörigen Werken von Ph. E. Bach, Türk etc. viel gelernt. Auch Sie haben eine Schule herausgegeben, die ich leider nicht kenne, sondern von anderer Seite rühmen hörte —, aber dennoch habe ich niemals meinen Schülern eine Klavierschule gegeben. Es liesse sich Vieles dafür und sicherlich auch wider meine Art sagen, ich kann in einem Briefe meine Gründe nicht genügend ausführen, sondern will sie nur kurz berühren.

Zuerst muss der Unterricht, durchaus an der Hand einer Klavierschule ertheilt, für Lehrer und Schüler zur Schablone werden. Zum zweiten gewöhnt der Schüler sich zu sehr daran, seine Musik — ich meine die Grundlagen derselben — vom Blatte abzulesen, anstatt seine Tonleiter, seine Akkorde, seinen Fingersatz etc. etc. ohne dieses äusserliche Vorsagen durch Nachdenken selbst zu bilden und zu finden.**) Sodann, wo bleibt die individuelle Behandlung des Schülers durch den Lehrer, wie soll dieser selbst sich fortbilden und neue Gesichtspunkte gewinnen, von denen aus er hier so, dort anders die musikalische Erziehung leitet? Auch bieten die meisten „Schulen“ als Unterrichtsmaterial Stückwerk. In den ersten Jahren hat der Schüler nie ein vollkommenes Ganzes vor sich, ja meist nicht einmal einen ganzen Satz aus dieser und jener Sonatine***)

Ich habe in England vier Jahre lang eine deutsche Musikschule geleitet, die Schüler bereiteten sich zuerst meist für das sogenannte junior und senior examination vor und nachdem sie diese Papiere, die heutzutage von jeder in der Musik unterrichtenden Persönlichkeit verlangt werden, — nachdem sie dieselben erworben hatten, begannen sie mit dem Studium der Musikpädagogik. Und diesen Zeitpunkt habe ich gewöhnlich gewählt, um die Schüler mit den besten Klavierschulen bekannt zu machen, d. h. ich habe diese als eins der Mittel benutzt, die Betreffenden für den Lehrberuf vorzubereiten. Diejenigen, die mein Institut verliessen, haben fast niemals ihre eigenen Schüler an der Hand einer Klavierschule unterrichtet. — Aber ich möchte nicht, dass Sie mich, verehrter Herr Professor, missverstehen. Ich glaube, dass für die Meisten unserer heutigen Klavierlehrer und -Lehrerinnen kein Unterrichten ohne Klavierschule möglich ist, und es für die grosse Menge nur darauf ankommt, eine gute gediegene „Schule“ zu wählen, eine „Schule“, die so beschaffen ist, dass sie ein Aequivalent bietet für die Lücken im Wissen und Können des Klavierlehrers oder der Klavierlehrerin von heute. Aber für den Musiklehrer par excellence bedarf es keiner Klavierschule. Jetzt haben wir mit den gegebenen Verhältnissen zu rechnen und damit komme ich auf den eigentlichen Inhalt Ihrer Frage Die Stellung des Privatlehrers dem Publikum gegenüber, das ihn bezahlt, kann nur gehoben werden dadurch, dass Einigkeit unter den Lehrern und Lehrerinnen herbeigeführt und aufrecht erhalten wird. Was die Letzteren betrifft, so ist ja durch die Gründung der „Musiksektion“ der beste Weg zur Erreichung dieses Zieles angebahnt. Mir sind in Leipzig in der Ortsgruppe gewöhnlich die musikwissenschaftlichen Vorträge zugefallen, und wo ich sah, dass Belehrungen und Erörterungen am nöthigsten waren, dahin habe ich meine Wirksamkeit gelenkt. Auch den Klavierschulen habe ich eine eingehende Besprechung — an der Hand von Riemann's vorerwähntem Werk — gewidmet. Es wird in Leipzig keinem Mitglied der Ortsgruppe in den Sinn kommen, auch nur um eines Haares Breite nachzugeben, wenn die Frau Mama des kleinen musikbeflissenen Zöglings die Unbescheidenheit besitzen sollte, das Lehrmaterial vorzuschlagen. Mit dem höheren Streben, das im Verein geweckt und wach erhalten wird, mit der Erweiterung des musikalischen Gesichtskreises hebt sich bei dem Einzelnen ein berechtigtes Selbstbewusstsein, und sein Auftreten wird ein derartiges, dass er sich, jetzt schon hier und da, später überall die Stellung verschaffen wird, die ihm gebürt. Dass der Lehrerstand der erste Stand ist, zu dieser Anerkennung müssen wir das Publikum durch unsere Tüchtigkeit zwingen, ich glaube nicht, dass es andere Mittel giebt, einen Willen gegenüber dem Publikum durchzusetzen. — — — Auch hier habe ich mich wieder davon überzeugt, dass allerdings keine der hiesigen Musiklehrerinnen ohne eine Schule den Elementarunterricht ertheilen könnte, ja, man bedarf sogar fast während der ganzen Unterrichtszeit einer Schule und zieht die von Lebert und Stark allen vor, namentlich, weil sie viel, viel Stoff bietet. Es wäre hier sicher nicht am Platze, wollte ich meine Ansichten in der hier von mir gegründeten Ortsgruppe vertreten, denn von der Selbstständigkeit einer Klavierpädagogin kann noch nicht die Rede sein, und mein nächstes Bestreben ist jetzt, gegen die Einseitigkeit nur der allein seligmachenden Lebertschen Methode anzukämpfen. — Uebrigens will ich nicht vergessen, für die freundliche Zusendung einer Nummer des „Klavierlehrers“ zu danken, ich habe die Zeitung empfohlen und die hiesige Ortsgruppe wird durch die Post oder den Buchhändler darauf abonniren *) Zwar haben die Blätter, auch das Ihrige, schon seit langer Zeit von einer hiesigen „Ortsgruppe“ berichtet; doch ist es Thatsache, dass hier noch niemals eine solche bestanden hat. Fräulein Henkel in Frankfurt waren von hier aus ganz falsche Nachrichten und Darstellungen zugegangen, die ich nun berichtigt habe. Ich hoffe, es gelingt mir, die seit einer Woche hier organisirte Zweibrücker Ortsgruppe zu einer Pfälzer Ortsgruppe zu erweitern, die nöthigen Schritte hierfür sind schon gethan.

Ich bin sehr abgeschweift von der Hauptfrage; aber ich habe schon so manches von Ihnen gelesen und habe mit Ihnen gemeinsame Freude, dass ich mir darum alle diese Musik betreffenden Mittheilungen erlaubt habe.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihre ergebene
Elsbeth Friedrichs.

---

*) Nicht die neuste, denn seit Erscheinen derselben sind mindestens noch ein Dutzend Klavierschulen auf den Markt gekommen. *E. B.*

**) In diesem Falle liegt die Schuld an dem Lehrer, der die Anleitung zum Bilden der Tonleiter und andere technische Uebungen zu geben hat, nicht an der Schule. *E. B.*

***) Da irren Sie doch. Fast alle Stücke in den Klavierschulen, die ich kenne, bilden, wenn auch in kleinem Umfange, ein vollkommenes Ganzes. *E. B.*

*) Der „Klavierlehrer“ ist ja zum Organ des Vereins gewählt worden. *E. B.*

☞ Dieser Nummer liegt ein Programm über die 3. Serie der historischen Concerte des Professor Luigi Chiaffarelli in Sao Paulo (Brasilien) bei. (D. R.)

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Otto Hintzelmann. Konzertsäng. (Ten.) u. Gesanglehr. Berlin W., Eisenacherstr. 66.	**Gustav Lazarus.** Pianist und Komponist. Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.	**Anna Morsch,** Musikinstitut. Berlin W., Passauerstr. 3.
Siegfried Ochs. Dirigent des „Philharm. Chores". Berlin W., Potsdamerstr. 118. Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.	**Veit'sches Conservatorium** Berlin S., Luisenufer 43, part., I, II und III Treppen. Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden. Honorar v. 6—15 Mk. monatlich. Director E. A. Veit.	**Franz Grunicke,** Orgel, Klavier, Harmonielehre. Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.
Georg Eggeling, Klavier, Theorie und Composition. Berlin N., Scharnhorststr. 15, II.		**Paul Geyer,** Berlin W., Lützowstrasse 81. Gesanglehrer, Elementar-Musikunterricht.

Musikalienhändler

Siegel & Schimmel Academ. Musikalienhandlung. Berlin NW., Friedrichstr. 90.	**SCHLESINGER'sche** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin W., Französischestr. 23.	**C. A. Challier & Co.** Musikalienhandlg. Leih-Anstalt. Berlin SW., Leipzigerstr. 56.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Carl Ecke Pianoforte-Fabrik. Berlin O., Markusstr. 13.	**Ed. Seiler,** Pianoforte-Fabrik. Berlin W., Schillstrasse 9. Vorzügliche Pianinos und Flügel in reicher Auswahl in allen Preislagen.	**NEUFELD PIANOS** 8 mal prämiirt, anerk. v. Liszt, Kullak u. A. Berlin, Charlottenstr. 18.
J. P. Lindner Sohn Pianoforte-Fabrik gegründet: 1825. 14 erste Preise. Stralsund.		
Ad. Knöchel Flügel- und Piano-Fabrik. 130. Friedrichstrasse 130.	**Ad. Knöchel** Pianino u. Harmonium z. Miethe. 130. Friedrichstrasse 130.	
	List-Pianos, Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator. Hermann List, Pianoforte-Fabrik. Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.	

Klavierstimmer

	August Scherzer, Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer. Lindenstrasse 2.	

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No. 16. Berlin, 15. August 1898. XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 M., direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 M.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ein vergessener Klavierpädagoge.

Nach schriftlichen und mündlichen Mittheilungen von **Theodor Bolte.**

Vorliegender Lebensabriss bezweckt, auf einen mit Unrecht der Gegenwart entrückten Mann hinzuweisen, dessen Wirken und Werke noch heute unsere Werthschätzung verdienen.

Seine die höchsten Stellungen einnehmenden, zum Theil noch lebenden Schüler, sowie deren Schaffen verdunkeln fast ihren verehrten Lehrer; seine Kompositionen, welche theils vergriffen, würden sich noch wohl immer als brauchbarer Unterrichtsstoff erweisen. Kein deutsches Musiklexikon, mit Ausnahme von Bremer und des französischen von Fetis, würdigte Anton Halm.*)

Zur Zeit Beethoven's, des letzten Klassikers, zogen die Musikbeflissenen an die blaue Donau, wo in der Komposition u. a. lehrend wirkten: Beethoven's Lehrer Albrechtsberger (1736—1809), dessen und Mozart's Schüler Seyfried (1776—1841) und Schubert's Lehrer Salieri (1750—1825), die Etudenmeister Czerny (1791—1857) und Kessler (1800—72), des weiteren J. N. Hummel (1778—1837), v. Bocklet, Halm u. a. Sie machten damals Wien zum Weimar des Pianisten.

Wer aber anfangs dieses Jahrhunderts sich bei dem berühmten Theoretiker Simon Sechter (1788—1867) in die Lehre der Harmonien einweihen liess, versäumte nicht, sich bei dem nicht minder angesehenen Klaviermeister Anton Halm zum Unterricht im höheren Klavierspiel zu melden.

Dieser in der damaligen Musikwelt vielgesuchte Pädagoge entstammt aus der Untersteiermark, wo er zu Wies am 4. Juni 1789 als Sohn des Inhabers des Gemeindegasthauses das Licht der Welt erblickte, und wahrscheinlich als erste Musik den Flöten und Geigen auf dem Tanzboden seines Vaters lauschte. Nach dem Dorfschulunterricht und vielleicht ersten Versuchen auf dem Spinett des Lehrers, (über Jugendzeit und Bildungsgang dieses mehr autodidaktisch gebildeten Musikers liegen nur dürftige Nachrichten vor) wanderte der Knabe nach der stets musikfreundlichen Hauptstadt Steiermarks aufs Gymnasium.

Bei einem Padre Antonio in die Kost aufgenommen, der ihn mit der Sprache der Musik vertraut machte, übernahm der Kantor Fabricius den theoretischen und Organist Prandtner den Klavier-Unterricht, und zwar mit solchem Erfolg, dass der junge Halm bald als Wunderkind und Pianist das Konzertpodium in Graz betreten konnte.

Nach absolvirten Gymnasialstudien, seinen Musiklehrern längst entwachsen und im militärpflichtigen Alter, trat er in die Armee ein und brachte es bis zum Lieutenant, in welcher Eigenschaft er 1809—11 unter Erzherzog Karl an den Feldzügen theilnahm. Der stramme Steirer kehrte nach erfolgtem Frieden, wettergebräunt nach Graz zurück, woselbst er die Kriegs-

*) Prosnitz in seinem verdienstvollen Handbuch der Klavierliteratur führt H. an und im Breslaur'schen Lexikon wird H. fünf Mal als Lehrer erwähnt. Ferner in „Oesterreich-Ungarn in Wort und Bild“ (unter Steiermark).

kunst wieder mit der Tonkunst vertauschte und sich alsbald als gesuchter Lehrer und Pianist einen Namen machte. Die vornehmsten Häuser in Graz öffneten sich ihm und nach einem erfolgreichen Konzert daselbst, 1813, folgte er einem Rufe als Hausmusiklehrer in der Familie der Freiin Anna Duka Ghika in Ungarn. Daselbst lernte der 24jährige Meister seine künftige Gattin in Gestalt der damals 45jährigen Gesellschafterin Fräulein Sebastiani kennen. Diese, durch ihre geistigen Vorzüge und ihren hervorragenden Verstand ausgezeichnete Frau, sollte auch die Sympathien des in gleichem Alter stehenden Beethoven sich erwerben. Nach erfolgter Verlobung und Vermählung auf ungarischem Boden übersiedelte das Ehepaar 1815 nach Wien. Hier, wo bereits Hummel (seit 1811), Sechter (seit 1811), Czerny (seit 1806) und Moscheles lehrend wirkten, entfaltete Halm ein ganzes Menschenalter hindurch (60 Jahre) eine erspriessliche ausübende, bildende und schaffende Thätigkeit.

Anlässlich seines ersten Konzertes im k. k. Augarten (Schloss), gegen 1815, wurde Hummel auf Halm aufmerksam und ihm ein warmer Gönner, indem er ihn in die Kunstwelt einführte und 1816 vor seinem Abgang nach Weimar ihm einen grossen Theil seiner Schüler zuführte. Fast gleichzeitig mag die Bekanntschaft mit Beethoven stattgefunden haben, über deren Entstehung nichts Näheres zu ermitteln war. B. führte H. bei seinem Schüler, dem Erzherzog Rudolf ein, zu dessen häuslichen Musikübungen H. oft zugezogen wurde.

Dazwischen ein heiteres Erlebniss mit Beethoven, welches Halm oft lachend erzählte. Halm kam schüchtern zu Beethoven, brachte ihm das Manuskript seiner Klaviersonate op. 15 in c-moll und bat ihn, die Dedikation anzunehmen, wenn ihm die Sonate gefällt. Beethoven versprach die Sonate durchzusehen: „Kommen Sie in acht Tagen wieder!“

In der Zwischenzeit mag Halm folgendes freundliche Schreiben erhalten haben:

„Sehr gerne, mein lieber Herr Halm, werde ich die mir von Ihnen gemachte Zueignung Ihrer Sonate für's Klavier in c-moll auch im Stich annehmen.

Wien, am 1. April 1816.

Ihr ergebenster

Ludwig van Beethoven.

Freudigen Muthes erscheint Halm und fragt: „Nun, Herr van Beethoven, wie gefällt Ihnen meine Sonate?“ Lächelnd überreichte Beethoven das Manuskript mit den Worten: „Hier haben Sie meine Kritik!“ Halm las zerknirscht das von B.'s Hand zwischen A. und Halm geschriebene Wort „S t r o h -“, während ihn B. jedoch tröstete: „Ihre Widmung nehme ich aber mit Freuden an!“

Die Sonate erschien dann bei Mechetti in Wien (jetzt Cranz), als op. 15 „Grand Sonate pour le Piano-Forte composée et dediée à Monsieur Louis van B. par Antoine Halm. Propriété de l'Editeur“, leider durch viele Druckfehler entstellt.

Das ziemlich schwere Stück fängt mit einem pathetischen Grave an, darauf folgt ein Vivace (alla breve) mit ungarisch angehauchten Themen. Nach dem Adagio in As das bereits durch Beethoven eingeführte Scherzo in der Haupttonart mit sehr neckischen Motiven, kanonisch in der Unterquinte. Das Finale (Prestissimo) ist etwas schwächer in der Erfindung.

Beethoven sah H. noch des öfteren gerne bei sich, trug ihm seine Kompositionen vor und überliess ihm, als dem Einzigen während seiner Lebenszeit, eine Haarlocke aus seiner Künstlermähne, die noch heute unter Glas und Rahmen als Reliquie von der Familie Halm verwahrt wird. Der ehelose Beethoven verkehrte auch seinerseits gern im gastfreundlichen Hause Halms, dessen anziehende Gattin er unleugbar verehrte.

Sechter schien H. ein theoretischer Rathgeber gewesen zu sein, denn sie arbeiteten viel zusammen. In den nächsten Jahren sehen wir H. in den Konzertsälen und in den Salons der Aristokratie Wiens pianistisch und pädagogisch beschäftigt. In der Regel jedoch fand der Unterricht nur in der Wohnung Halms statt und war das dabei benutzte Instrument von J. B. Streicher, welches 27000 Klavierlektionen aushielt und auf welchem viele Künstler spielten. Es war 1873 bei der Weltausstellung und 1892 bei der Musik-Ausstellung zu sehen.

1824 wurde ein schmächtiger zehnjähriger Knabe durch seinen Vater dem Klaviermeister vorgeführt. Die zarte Tongebung verrieth den künftigen poesievollen Komponisten — Stephen H e l l e r aus Budapest. Durch den rasch geförderten gediegenen Unterricht bei Halm war der kleine Heller nach drei Jahren so weit, in Wien mehrmals als Pianist konzertiren zu können.

(Schluss folgt.)

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

b. Die französische Oper.

Von Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Zwar fehlte es auch nicht an ablehnenden Stimmen, welche behaupteten, Lully's Musik sei weiter nichts, wie eine langweilige Psalmodie, der Plaint-chant der Kirche auf die Bühne verpflanzt, aber sie traten doch viel zu vereinzelt auf, um ihm zu schaden: in der Hauptsache befriedigten Lully's Opern so ganz die Wünsche des dramatischen Aufbaues, dass er bald der gefeiertste Mann in ganz Frankreich war. Einen grossen Antheil an diesen Erfolgen dankt Lully seinem poetischen Mitarbeiter, dem Dichter Quinault, von dem Arleaga schreibt: „Es ist gewiss, dass Quinault dem poetischen Ungeheuer, welches man Oper nennt, eine Regelmässigkeit und Form gab, deren sie Niemand fähig geglaubt hätte". — Lully war viel zu sehr Menschenkenner, um das nicht auch zu wissen; er suchte den Dichter darum auf jede Weise an sich zu fesseln. Qninault war Hofpoet und bezog als solcher vom König ein Jahresgehalt von 2000 Franken; Lully gab ihm die doppelte Summe; dafür musste der Dichter es sich aber auch gefallen lassen, dass Lully, bühnengewandter und praktischer, endlos an seinen Texten mäkelte und strich, bis sie seinen Beifall hatten.

Prüfen wir nun Lully's spezifische Bedeutung als Musiker, so zeigt ein einziger Blick in seine Partituren, dass seine musikalischen Leistungen wenig mit den genialen Kunstwerken eines Carissimi und Cavalli wetteifern können, ja dass auch die deutschen Meister ihn überflügeln. Schon sein handwerksmässiges Arbeiten zeugt wenig von dem freien Genius der Kunst, der in geheimnissvoller In spiration die Feder führt. Seine Berichterstatter erzählen Folgendes darüber: Quinault wählte zunächst den Stoff zur neuen Oper aus, der dem König zur Zustimmung vorgelegt werden musste. Lully strich und änderte und ordnete gleichzeitig die einzulegenden Tänze und die Dekorationen an. War die Dichtung fertig, so studirte Lully den Text nun so lange, bis er ihn fast auswendig wusste dann erst begann er zu komponiren. Singend und am Klaviere sitzend suchte er die passenden Melodien, wobei zwei seiner Schüler beständig anwesend sein mussten, und sofort die ihnen zugerufenen Noten aufschreiben. Lully selbst rührte keine Feder dabei an. Der alte Matheson berichtet: „Er hatte die Hände ohne Unterlass auf den Tasten und die Schnupftabaksdose daneben, deren er sich so fleissig bediente, dass alle Tasten mit Tabak dicht bezogen waren, so wie bei meinem Freunde Teleman Mütze und Schlafrock". — Lully's Schüler mussten dann gleichfalls nach seinen Anordnungen und Diktaten die Harmonisirung und die Instrumentirung ausführen, die in seinen Werken noch höchst einfach und primitiv ist; sein Orchester folgt den Singstimmen in ihrer rhythmischen Bewegung Note für Note. Die grösste Sorgfalt verwendete Lully nun aber auf die Einstudirung; seinen Sängern und Musikern gegenüber war er von unnachsichtlicher Strenge, und hier scheute er, unter Anspannung aller eigenen Kräfte, keine Zeit, keine Mühe, um seine künstlerischen Ideen in gewünschter Weise zu verwirklichen. Matheson schreibt: „Wenn sonst dem Lully ein Sänger oder eine Sängerin in die Hände gerieth, da die Stimme ihm nur einigermaassen gefiel, so bemühte er sich selbst mit einem sonderlichen Ernst, demselben das theatralische Wesen beizubringen. Er wies ihnen mit Hand und Mund, wie sie auftreten, ihre Aktion mit einer anständigen Art machen, die Gebehrden einrichten sollten. Unter seinem Regiment waren die Sängerinnen nicht sechs Monate im Jahr mit Heiserkeit geplagt, noch die Sänger einmal in einer Woche besoffen" . . . . . u. s. w. Ebenso verfuhr er mit den Musikern; es soll öfter vorgekommen sein, dass er nachlässigen Spielern das Instrument entrissen und es auf ihrem Rücken zerschlagen habe. In dieser Wiese komponirend und einstudirend, brachte er fast jedes Jahr eine neue Oper oder Ballet heraus.

Prüft man Lully's Opern auf ihren rein musikalischen Gehalt, so gewahrt man das mechanische, fast dilettantenhafte Gepräge; die Melodien haben nichts von der quellenden Frische und Ursprünglichkeit der zeitgenössischen Italiener, der harmonistische Apparat ist dürftig, auch die kontrapunktische Arbeit ist ungewandt. Aber es war ihm an einer breiten musikalischen Entfaltung auch nichts gelegen; ihm war die Entwickelung des dramatischen Elements und des deklamatorischen Pathos die Hauptsache und so schliesst sich in seinen Opern Wort und Ton in beinahe ängstlicher Genauigkeit an einander an: den Hebungen und Senkungen der Sprache, der wechselnden Gemüthsbewegung folgt der musikalische Ausdruck bis in die kleinsten Details, das Ueberwiegen des poetischen Gehalts verdrängt jede freiere Entfaltung des melodiösen Elements, das Ganze gestaltet sich somit überwiegend rezitatorisch. Und quillt bei einer länger anhaltenden Gemüthsstimmung auch einmal eine an eine Arie erinnernde Musik hervor, so entspringt sie dennoch der rezitatorischen Phrase und sinkt mit derselben wieder hinab. Ensemble- und Chorsätze sind in gleicher Weise gestaltet, die Stimmen vereinigen sich unisono zu denselben Worten und zu derselben rhythmisch bewegten Weise Kontrapunktisches Stimmengewebe, jede breitere Melodieentfaltung ist absichtlich fern gehalten, da beide störend in den deklamatorischen Accent eingegriffen haben würden. Die Konsequenz dieses Prinzips führt im Solo- wie Chorgesang zu beständigem Taktwechsel, eine einzige Partiturseite

zeigt oft sechs verschiedene Tonarten. Lully suchte, wenn auch unbewusst, bereits das geltend zu machen, was Gluck später unumwunden aus innerster Ueberzeugung aussprach, dass er nämlich bei seinen Arbeiten zunächst zu vergessen suche, dass er Musiker sei.

Und das Glück war Lully hold; seine Opern — er schrieb ungefähr zwanzig — trafen durchaus den Geschmack des französischen Volkes, so unfassbar es uns heut auch ist, wie ein Publikum, und zwar ein so leicht bewegliches, leidenschaftlich veranlagtes, sich für Lully's monoton schwerfällige, auf dem Kothurn eines geschraubten Pathos daherschreitende Rezitation begeistern und dagegen die treffliche, melodisch wie deklamatorisch bedeutsame Musik eines Cavalli kühl ablehnen konnte. Ihm bleibt unter diesen Verhältnissen aber das unbestrittene Verdienst, der Schöpfer der nationalen französischen Oper geworden zu sein.

Was ihm beim Publikum ausserdem noch sehr zu statten kam, war seine grosse praktische Umsicht und Tüchtigkeit, die er im Arrangements des Ganzen, bei der Inszenirung, der Ausbildung der Sänger und besonders der geschickt herangezogenen Verwendung des Tanzes entfaltete. Der bei den Franzosen so beliebte Tanz ward durch das wichtige Eingreifen in die Handlung, die Lully ihm zu geben wusste, ein Hauptreizmittel des Bühneneffektes und ist es bis auf die heutige Zeit geblieben. Auch den mimischen Tanz, der in der antiken Tragödie eine so grosse Rolle gespielt, fügte er als wichtigen Faktor seinen Dramen ein, ebenso das Tanzlied der Alten, die Hyporchema, das er in den dramatischen Vorgang so charakteristisch zu verflechten wusste, dass ein grosser Theil seines durchgreifenden Erfolges ihm zuzuschreiben ist. Unser Gewährsmann, der alte Matheson, der sonst in seinen Kritiken gar nicht freigebig mit seinem Lobe ist, äussert sich ganz entzückt über diesen speziellen Punkt: er schreibt: „Die hohe Tantz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen, ihren gantz eigenen Styl, nehmlich den hyporchematischen, der die Chaconnen, Passacaglien, Entreen und andere grosse Täntze liefert, welche sehr oft nicht nur gespielet, sondern auch mit vielen angenehmen Abwechslungen gesungen werden. In Erkänntniss dieser Schreib-Art thun wenig ausgesuchte frantzösische Sachen mehr Dienste als alle Welsche: Denn Frankreich ist und bleibet die rechte Tantz-Schule. Geschickte Täntzer, die der Schaubühne nützen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, ebensowohl als ein theatralischer Komponist. Bey den grössesten Höfen in Europa ist der Beweiss und die Bekräftigung meiner Gedanken darin anzutreffen, dass die Opern- und andre starke Ballette allemahl gern durch einen besonderen in sothanem Styl wohlerfahrenen Meyster verfertiget werden müssen: ich meyne nicht die Schritte und Wendungen, sondern bloss die Melodie dazu. Lully war in allen Satteln gerächt und schrieb nicht nur den Täntzern, sondern allen anderen Personen taugliche Gesetze vor."

Lully setzte es durch, dass Damen bei den Bühnentänzen mitwirken durften, was bis dahin noch streng verpönt gewesen war. Auf instrumentalem Gebiet ist er, wenn auch nicht neuschöpferisch, so doch maassgebend für die nachfolgenden Generationen geworden; so galt die Ouvertüre, wie er sie geformt, auf französischen und deutschen Bühnen fast ein Jahrhundert lang für mustergültig; der französische Geschmack auf dem Gebiet der Instrumentalmusik war überhaupt lange Zeit tonangebend. Die Lully'sche Ouvertüre beschreibt uns Matheson wieder ganz genau: „Unter allen Piècen, die instrumentaliter exekutirt werden, behält ja wohl per majora die sogenannte Ouvertüre das Prae. Wir haben ihre Invention den Frantzosen zu danken, die sie auch am allerbesten zu machen wissen. . . . . Sie leidet hauptsächlich zwei Eintheilungen, deren erste einen egalen Takt und ordentlicherweise den zweiten halben haben wird, dabey ein etwas frisches, ermunterndes und auch zugleich elerirtes Wesen mit sich führet. . . . . . Der andere Theil bestehet in einem, nach der freyen Invention des Komponisten eingerichteten, brillirenden Themata, welches entweder eine reguliere oder irreguliere Fuge, bisweilen und mehrentheils auch nur eine blosse aber lebhafte Imitation seyn kann. Die meisten frantzösischen Ouvertüren schliessen nach dem Allegro oder anderen Theil der Ouvertüre wieder mit einem kurtzen Lentement oder ernsthaften Satze; allein es scheint, dass diese Façon nicht viel Adhaerenten finden will."

Im grossen Ganzen ist der instrumentale Theil der Lully'schen Oper immer noch äusserst dürftig, nie treten eigene, selbständige Motive in den Orchesterstimmen auf; Rezitative, Arien, Chöre haben in den meisten Fällen nur einen bezifferten Bass als Begleitung, oder die Instrumente, besonders das Streichorchester, sind Verdopplungen der Singstimmen und schmiegen sich genau dem Rhythmus des Gesanges an; zu den Tänzen zieht Lully Pauken und Trompeten mit heran; kleine selbständige Sätzchen treten nur als Einleitung zu den Gesangsätzen oder ritornellartig abschliessend auf, nur manchmal fügen Flöten und Oboen sich dem Streichorchester hinzu, auch schreibt man Lully die Einführung des Fagotts zu, aber eine Verwerthung der Instrumente nach ihrem eigenen Klangcharakter ist noch nirgends zu entdecken.

(Fortsetzung folgt.)

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Komponist Herr Ferd. Hummel in Berlin erhielt vom Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

— Bei der Eröffnung der Nationalen Ausstellung von Frauenarbeiten im Haag wurde eine von Frl van Oesterzee für diese Gelegenheit komponirte Festkantate aufgeführt, deren Text Frau Luyder van Wissenkerke geschrieben hat. Die Komponistin hatte selbst die Direktion übernommen.

— Bei der Akademie der Künste haben die beiden Senatsabtheilungen die Wahlen ihrer Vorsitzenden und der Stellvertreter für das mit dem 1. Oktober beginnende Geschäftsjahr vollzogen. Die Senatssektion für Musik wählte zum Vorsitzenden den Direktor der Singakademie Professor Dr. Blumner und zu dessen Stellvertreter den Direktor des akademischen Instituts für Kirchenmusik Professor Rodert Radecke.

— „La Risurrezione di Lazzaro", (die Auferweckung des Lazarus) das neue Oratorium des jungen venetianischen Geistlichen Perosi, der sich in verhältnissmässig kurzer Zeit den Ruhm eines der hervorragendsten Meister auf dem Gebiete der kirchlichen Musik erworben, hat bei seiner vor einigen Tagen erfolgten ersten Aufführung im Fenice-Theater von Venedig einen stürmischen Erfolg davongetragen. Denn 24 oder 25 Hervorrufe des glückstrahlenden Komponisten und sieben da capo verlangte und gewährte Stücke bilden wohl einen stürmischen Erfolg.

— Das „Ruhehaus für Musiker" (Casa di riposo per musicisti), das Giuseppe Verdi in Mailand gegründet hat, ist äusserlich fertig gestellt und bedarf nur noch der inneren Einrichtung, damit es seiner Bestimmung übergeben werden kann. Dies wird wahrscheinlich nächstes Frühjahr geschehen. Das Grundstück bedeckt mit seinen Gärten und Höfen einen Flächenraum von 4200 Quadratmetern. Es liegt vor der Stadt, am Platze Michelangelo Buonarotti. Baumeister war der Architekt Boito, ein Bruder des bekannten Komponisten und Librettisten. Das Ruhehaus ist für hundert Personen, sechzig Männer und vierzig Frauen, eingerichtet. Die Zimmer der Pensionäre sind in den drei Stockwerken der beiden Flügel des Gebäudes untergebracht. Das Hauptgebäude selber hat nur zwei Stockwerke und enthält im oberen Stockwerke einen prächtigen Konzertsaal, mehrere Speisesäle und Unterhaltungszimmer. Im Garten befindet sich ein Krankenhaus und eine Kapelle. Die Architektur und die Einrichtung des Ruhehauses sind vornehm und einfach. Auf Anordnung des Maëstro ist sein Name nirgendwo an dem Hause angebracht worden. Ueber die Kosten des Baues liegen keine authentischen Angaben vor. Sachverständige schätzen sie auf mindestens eine Million Lire. Man versichert, dass Verdi gewillt sei, zum Betrieb des Ruhehauses weitere drei Millionen Lire auszusetzen. Die Zinsen dieses Kapitals würden reichlich genügen, um den hundert Pensionären des Hauses ohne Beisteuer ihrerseits den Lebensabend behaglich zu gestalten.

— Eine Riesenorgel bildet einen Hauptanziehungspunkt der internationalen Ausstellung in Turin. Die Orgel ist von der berühmten Firma Vegessi-Dozzi in Turin für die herrliche Kirche Santa Maria del Cuore hergestellt worden und hat an Grösse und Neuheit der inneren Einrichtung zur Zeit nirgends ihres Gleichen. Zur Einweihung, welcher auch der Hof beiwohnte, waren Einladungen an die berühmtesten Orgelkünstler der alten und neuen Welt ergangen mit dem Ersuchen, für die Serien grosser Orgelkonzerte, welche während der Ausstellung geplant werden, bestimmte, geeignete Musikschöpfungen vorzuschlagen und selbst dabei mitzuwirken. Die Riesenorgel, an welcher vier Jahre lang gebaut worden ist, bedeckt einen Flächenraum von 138 Quadratmetern mit einer Front von beinahe 40 Metern. Das Pfeifensystem zählt nicht weniger als 266 Pfeifenstöcke mit vier Registern und 16 riesigen Blasebälgen, welche ein starker Gasmotor in Bewegung setzt.

— Den ersten europäischen Preis für den besten Militärmarsch „Unter dem Friedensbanner" (Bedingung: Grosses deutsches Infanterieorchester, verbunden mit englischem und französischem Blasekorps) hat bei der Preisbewerbung auf dem „British Musican" (From Hawkes and Son) zu London der 21 Jahre alte Musiker Felix Nowowieski aus Allenstein, Ostpreussen, erhalten. Der Sieger war früher Hoboist beim Grenadierregiment No. 4 und studirt seit April dieses Jahres auf dem Sternschen Konservatorium in Berlin. Zum 1. Oktober dieses Jahres ist Herr Nowowieski zum Organisten in Allenstein gewählt worden. Der Kaiser hat dem jungen Komponisten durch den Generalmusikdirektor Professor Rossberg telegraphisch seine Befriedigung ausdrücken lassen. Der Kaiser hat sich auch sehr anerkennend über das Motto, unter welchem der Komponist seine Arbeit eingereicht hatte, ausgesprochen; dasselbe lautet: „Schön ist der Friede!" Bei der Rückkehr des Kaisers nach Berlin wird Felix Nowowieski zur Audienz befohlen. Die romantische Symphonie „Nordlandsfahrt" des jungen Komponisten hat dem Kaiser bereits in der Originalpartitur vorgelegen.

— Dem russischen Ministerium des Innern liegen gegenwärtig die Satzungen einer vor kurzem ins Leben getretenen „Gesellschaft russischer Komponisten" zur Bestätigung vor. Die Gesellschaft bezweckt, Personen, die auf dem Gebiete der Musik thätig sind, gleichviel ob sie der Gesellschaft angehören oder nicht, materiell zu unterstützen und damit zur Förderung der Musik in Russland beizutragen. Der Sitz der Gesellschaft wird Moskau sein, während in Petersburg, Charkow, Kiew und Odessa Zweiganstalten errichtet werden sollen.

— Das Grossherzogliche Konservatorium für Musik in Karlsruhe, welches unter dem Protektorat J. K. H. der Grossherzogin Luise von Baden steht und von dem Direktor Professor Dr. Heinrich Ordenstein geleitet wird, war im Laufe vom Schuljahre von 585 Zöglingen besucht, unter welchen sich 109 Hospitanten und 33 Kinder befanden, die

in dem Kursus der Methodik des Klavierunterrichtes unterwiesen wurden. Die hohe Protektorin, welche der Anstalt auch in diesem Jahre reiche Stipendien gewährte, hat für die Vertheilung dieser Stipendien jetzt ein Statut errichten lassen, welches in dem soeben ausgegebenen 14 Jahresberichte wörtlich abgedruckt ist. Von der Stadt Karlsruhe erhielt die Anstalt einen Jahreszuschuss von 3000 Mk. Zu den Vorstellungen im Hoftheater und für die Abonnements-Konzerte des Hoforchesters erhielten die Schüler Billets zu ermässigten Preisen und Freikarten. Für die öffentlichen Prüfungen stellte die Museumsgesellschaft ihren grossen Konzertsaal zu freier Verfügung. Von diesen öffentlichen Prüfungen —, es fanden im Ganzen 9, — 5 der Ausbildungs- und 4 der Vorbereitungsklassen statt —, wurden 2 durch den Besuch der Grossherzogin beehrt, ebenso wohnte sie, nebst dem Landgrafen von Hessen einer Vortragsübung im Konservatorium bei, dasselbe empfing ausserdem den Besuch der Erbprinzessin von Anhalt. Aus dem Lehrerkollegium schieden im vergangenen Jahre Herr und Frau Haase (Solo- und Chorgesang) und Herr Fritz von Bose aus, eingetreten sind dafür Herr Constantin Schubart, und die Kammersängerin Frau Sofie Brehm und Herr Walter Petzet. Letzterer, ein Schüler Hans v. Bülow's ist mehrere Jahre in New-York am Konservatorium Xaver Scharwenka's thätig gewesen. Ausser den oben schon angeführten 9 öffentlichen Prüfungen fanden noch 15 Vortragsübungen im Saale der Anstalt statt.

— Als Nachfolger Heinrich Zöllner's in der Leitung des Männergesangvereins „Deutscher Liederkranz“ zu New-York wurde Kapellmeister Dr. Paul Klengel, der gegenwärtige Dirigent der Singakademie und des „Arion“ in Leipzig, gewählt.

— Die Firma Richard Weichold (Inhaber August Paulus), Dresden, Pragerstrasse 2, hat dem Königl. Konservatorium zu Dresden und der Dresdner Musikschule je einen werthvollen Preis gestiftet: Derselbe besteht in einer in der Werkstatt der Firma gebauten guten Violine mit Bogen und Kasten bez. (jedes 3. Jahr) in einem Violoncello und wird alljährlich nach der Hauptprüfung dem besten Schüler bezw. Schülerin zuerkannt.

— Die Königliche Musikschule zu **Würzburg** unter Direktion des Herrn Dr. **Karl Kliebert**, war im verflossenen Schuljahre von 671 Eleven besucht. Von diesen betrieben 211 das Musikstudium berufsmässig, 30 sind Hospitanten des Chorgesanges, die übrigen sind Hospitanten einzelner Lehrfächer von anderen staatlichen Unterrichtsanstalten (Universität, 2 Gymnasien und Lehrerseminar.) Von den 211 Studirenden genossen 11 ganze Freistellen, 34 zahlten das halbe Honorar. Es unterrichteten 19 Lehrer an der Anstalt, die insgesammt 409 wöchentliche Unterrichtsstunden ertheilen. Aus diesem Lehrkörper scheidet mit Schluss des Schuljahres Prof. Dr. Wilh. Zipperer aus, der der Anstalt 22 Jahre angehört hat und dessen segensreichem Wirken warme Worte der Anerkennung im Jahresbericht gespendet werden. Die Veranlassung seines Austritt's ist seine Versetzung als Rektor an das Gymnasium zu Männerstadt. Eine dankenswerthe Einrichtung im Jahresbericht ist die Veröffentlichung des in den einzelnen Fächern und von den einzelnen Lehrern benutzten Lehrstoffes, sowohl des technischen Uebungsmaterials, wie der Vortragsstücke, man gewinnt dadurch einen Einblick in die Art der Ausbildungsmethode und die Werthschätzung des künstlerischen Geistes, der dieselbe beherrscht. Von dem Lehrerpersonal wurden unter Mitwirkung einheimischer und fremder Solisten 6 grosse Konzerte veranstaltet, bei denen das Schülerorchester mitwirkte, ferner ein Kirchenkonzert mit Mozart's Requiem, der Gesangschor und das Orchester war durch Damen und Herren der Stadt freundlichst unterstützt. Ausserdem fanden noch 8 Schüleraufführungen statt.

Ohrdruf. Zu einem seltenen Feste hatten sich kürzlich frühere und jetzige Schüler des hiesigen Gymnasiums Gleichense vereinigt. Es galt die Erinnerung an den grössten Zögling der Anstalt zu feiern. Zwei Jahrhunderte sind vergangen, seitdem Johann Sebastian Bach Schüler des alten Lyceum illustre war. Ausser durch einen Vortrag über das Leben und Wirken Bachs, mit besonderer Berücksichtigung seines Aufenthalts in Ohrdruf, glaubte man das Andenken des grossen Meisters am besten durch Aufführung Bachscher Kompositionen zu ehren. Das Programm dieses Kirchenkonzerts war sorgfältig gewählt und die Aufführung durch vormalige und gegenwärtige Schüler der Anstalt darf als eine durchaus gelungene bezeichnet werden. Die Orgelkompositionen wurden von dem bewährten Organisten Aug. Küttner (Mehlis) gespielt. Der Ertrag der Bachfeier ist dem Stipendienfonds zugeführt worden, kommt also künftigen Schülern der Anstalt zu gute. Unter den zahlreich erschienenen Zuhörern befand sich auch noch ein direkter Nachkomme des älteren Bruders unseres Tonmeisters.

Bücher und Musikalien.

Studienwerke.

Heinrich Germer. Op. 35. Vorschule für polyphones Klavierspiel im kontrapunktischen Style. II Theil. C. F. Leede, Leipzig. Op. 37. 26 Klavier-Etuden für den Unterrichtsgebrauch auf der Unterstufe. Gebr. Hug u. Co., Leipzig und Zürich.

Ueber das ersterwähnte Werk hatten wir beim Erscheinen des 1. Theiles uns schon rühmend ausgesprochen; heute liegt der zweite Theil vor, der den methodischen Lehrgang, die Einführung in das polyphone Spiel durch eine Auswahl aus den Werken unserer Meister des Kontrapunkts abschliesst. Der zweite Theil enthält ausschliesslich Stücke von

Haendel und Bach und zwar zur Hauptsache den Suiten entnommen. Sie sind vom Herausgeber in progressiver Folge nach der Schwierigkeit geordnet, mit Tempoüberschriften und Vortragszeichen versehen, das Studium durch einen rationellen Fingersatz erleichtert. Zur Vorbereitung auf die grossen und schwierigeren Werke Bach's dürfte sich das Werk trefflich empfehlen. Die 26 Klavier-Etuden, op. 37, sind für die jüngsten Klavier-Studenten bestimmt, sobald sie die erste Schule überwunden haben, sie stehen mit den ersten Heften von Czerny's 100 Uebungsstücken auf gleicher Stufe, viele sind Umbildungen dieser Stückchen, der Autor hat ihnen nur ein etwas gefälligeres Gewand zu verleihen gewusst.

Albert Biehl, op. 179. Fingerfertigkeits-Etuden für die Mittelstufe. Otto Forberg, Leipzig.

Zwanzig fliessend geschriebene Geläufigkeits-Etuden, die als Hauptzweck ein glattes Tonleiter- und Passagenspiel im Auge haben. Rechte und linke Hand sind in gleicher Weise berücksichtigt, das Werk ist gut beim Unterricht zu verwerthen.

Richard Kleinmichel, op. 60. Zwanzig Klavieretuden für kleine und grosse Leute. J. H. Zimmermann, Leipzig.

Sehr brauchbares Studienmaterial in ähnlichem Schwierigkeitsgrade, wie die vorbesprochenen. In rühmenswerther Weise werden die Motive und Tonfiguren in jeder einzelnen Etude abwechselnd von der rechten und linken Hand und von beiden gemeinsam in gleicher oder Gegenbewegung gebracht, wodurch eine gleichmässige Ausbildung der Hände und Finger erzielt wird. Auch auf die Förderung des rhythmischen Gefühls und der melodischen Phrasirung ist Gewicht gelegt, so dass wir das Studium der Etuden als nutzbringend empfehlen können.

Rudolph Niemann, op. 37 Scherzo G-moll; op. 42 Polonaise D-dur für Pianoforte; op. 46, 47 und 48 Fantasiestück, Romanze und Menuett für Violine und Pianoforte. Fr. Kistner, Leipzig.

Rudolph Niemann ist als feinfühliger Komponist bekannt, die Reihe der oben genannten neuen Werke legt wieder beredtes Zeugniss dafür ab. Er schreibt nicht für die grosse Menge, seine Sachen wollen mit Liebe und Sorgfalt studirt sein, lohnen dann aber auch die Mühe. Das Scherzo beginnt mit einem lebhaften aber graziösen Motiv in Staccato-Noten, g-moll, dem der ruhige Mittelsatz in B-dur mit seinen gehaltenen Melodienoten wirkungsvoll entgegentritt. In der Polonaise setzt ein pomphaftes, mit reichem Figurenwerk ausgestattetes Thema ein, reizend sind die in den Seitentheilen in A- und G-dur auftretenden Nebenthemen, alle in reichem Schmuck, voll Festesfreude, die nur zeitweise leise gedämpft, zum Schluss wieder in den Jubel des Hauptthemas ausklingt. Das Stück ist technisch schwer, erfordert glänzendes, feuriges und musikalisches Spiel, ist dann aber von zwingender Wirkung. — Sehr ansprechend, von feiner klangvoller Melodik erfüllt, sind auch die drei Stücke für Violine und Klavier; sie stellen für beide Partner nur mässige Ansprüche an die Technik.

Erik Meyer-Helmund, op. 154 Esquisses musicales. Quatre morceaux pour Piano. Otto Forberg, Leipzig.

Hugo Reinhold, op. 55 Traumseebilder. 5 Tonstücke für Pianoforte. Fr. Kistner, Leipzig.

Georges Mathias, op. 80, Berceuse. Fr. Janin et fils, Paris.

Max Rahn, Menuett und Scherzo. Ernst Lier, Berlin.

Von der vorgenannten Reihe neuer Klavierwerke, die insgesammt in die gute Salonliteratur eingereiht werden können, möchten wir den kleinen Charakterstücken von Hugo Reinhold die erste Stelle einräumen, es klingen vielfach bekannte alpine Volksmelodien hinein, aber sie sind geschickt genug verwebt, um nicht aufdringlich zu wirken. Der Klaviersatz ist gut, die Spielart ziemlich leicht. — Meyer-Helmund's Stücke stehen auf ähnlicher Schwierigkeitsstufe, seine Schreibweise ist bekannt, über Begleitung und Verarbeitung seiner glatten Melodien macht er sich kein besonderes Kopfzerbrechen und fehlt's einmal irgendwo, dann lässt er unbekümmert die Stimmen unisono weitergehen. Immerhin zählt das vorliegende Werk zu seinen besseren Leistungen. — In der Berceuse von Mathias haben wir ein hübsch erdachtes und musikalisch klingendes Hauptmotiv in anmuthig wiegender Bewegung, dagegen fällt der kurze Mittelsatz, der im ersten Takt so hübsch einsetzt, ab und stört durch harmonische Härten, die durch alle ppp's nicht verdeckt werden können. — Menuet und Scherzo von Rahn sind einfache, aber frisch entworfene Stückchen in guter musikalischer Durchführung. In beiden sind die Hauptsätze am besten gelungen, die mittleren unbedeutender in ihren Motiven. Auch sie gehen über die Schwierigkeit der unteren Mittelstufen nicht hinaus.

A. V.

Eugen Hildach, op. 21. Fünf Kinderlieder für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte. Heinrichshofen's Verlag, Magdeburg.

Wie schon der Titel besagt, sind es Texte von Kinderliedern, die Hildach zu seinen reizenden Melodien anregten. Es sind in der That reizende Schöpfungen, diese lustigen Kinderliedchen mit ihren heiteren, neckischen Melodien, der anmuthigen, leicht beschwingten Begleitung, alles wie aus einem Guss, so frisch und natürlich, als wären Wort und Ton zugleich erfunden. Die Texte sind von Trojan, Lohmeyer, Hey und Lang. Das reizende Werk wird sich sicher rasch einen grossen Freundeskreis erobern.

Anregung und Unterhaltung.

— **Der Tonograph, ein neues Instrument zur bildlichen Darstellung gesanglicher Töne.** Jedermann kennt die sogenannten Chladni'schen Klangfiguren, welche man erhält, wenn man eine an einer Ecke oder in der Mitte horizontal befestigte, mit Sand bestreute Glastafel durch Anstreichen eines Violinbogens am Rande erhält, indem sich dabei die Sandtheilchen durch die erzeugten Schwingungen zu ganz regelmässigen Figuren gruppiren. — In ähnlicher Weise hat nun ein Amerikaner Holbrook Curtis die Schallschwingungen der menschlichen Stimme dem Auge sichtbar gemacht, welche Versuche einfach sind und mit geringen Mitteln angestellt werden können. Der Tonograph, wie das Instrument benannt wurde, besteht aus einem sprachrohrähnlichen Trichter, dessen weite Mündung rechtwinkelig nach oben abgebogen ist. Ueber diese wird eine sehr dünne Gummi-Membrane gespannt. Von der Gleichförmigkeit dieser Anspannung hängt das Gelingen des Versuches wesentlich ab, und wird diese am besten in der Weise erreicht, dass man die Gummihaut zunächst auf eine glatte, ebene Fläche ausbreitet und mittelst eines Geldstückes und Kreide auf derselben verschiedene Kreise verzeichnet. Alsdann spannt man die Haut in einen kleinen Rahmen und zieht dieselbe so straff, dass die aufgezeichneten Ringe keine Verzerrung erleiden, ein Beweis, dass der Zug nach jeder Richtung gleich war. Alsdann wird die Membrane sammt dem Rahmen dem Schalltrichter aufgedrückt und vorsichtig um dessen genutheten Rand recht fest gebunden. Auf das so hergerichtete Instrument wird ein feines Pulver, am besten eine Mischung von trockenem Kochsalz und Schmirgel, gestreut. Bei jedem gesungenen Ton bildet sich nun eine ganz eigene Fignr auf der Membrane; das zweigestrichene c z. B. wird durch zwei wellig in einander verflochtene Kreiskränze charakterisirt, innerhalb derer zwei konzentrische Sechsecke liegen; das Klangbild des fis derselben Oktave erscheint wie eine Münze mit arabischen Schriftzeichen, das dreigestrichene c giebt eine Klangfigur wie der Querschnitt eines Baumes mit seinen Jahresringen, das eingestrichene h erscheint ähnlich einem Mondkrater, ebenso das b, aber nur oval gestreckt. Ueberraschend ist ferner die Figur des zweigestrichenen cis, welche einem zwölfblättrigen Blüthenkelch mit innerem Ring sehr ähnlich sieht; beim c derselben Oktave werden die Blätter zu getrennten, ringförmig um den inneren Kreis gruppirten Kreisen. Merkwürdig hierbei ist jedoch, dass die gleichen Töne, von verschiedenen Personen gesungen, noch nicht einmal annähernd dieselben Figuren ergeben, wie auch die oben erwähnten Beispiele sich immer auf ein und dieselbe Person beziehen: der praktische Amerikaner will jedoch auch dieser Neuerung trotzdem eine nützliche Seite abgewinnen, indem er vorschlägt, das Tonophon zur Schärfung des musikalischen Gehöres bezw. zur Gesangsübung und zum richtigen Treffen der Töne zu benutzen. — Uebrigens ist der Genannte, Mr. Holbrook Curtis, durchaus nicht der Erfinder der Methode, obgleich ihm nicht das Verdienst abgesprochen werden kann, dieselbe regelrecht ausgebildet zu haben, da bereits im Jahre 1891 eine Miss Watts Hughes in London schon über dieses physikalische Phänomen berichtete; jedenfalls bildet die Neuheit ein interessantes Seitenstück zu den Chladni'schen Klangfiguren, und dürften weitere Versuche wohl noch über die merkwürdige Erscheinung der Abhängigkeit der Figurenformen nicht allein vom Ton, sondern auch von dem ihn hervorbringenden Individuum, Aufklärung bringen. (Mitgetheilt vom Internationalen Patentbureau Carl Fr. Reichelt, Berlin NW. 6.)

Meinungs-Austausch.

London. Der Meinungsaustausch über die Frage in No. 11 des Klavier-Lehrers, die „alte Klavierschule" betreffend, wird hoffentlich ein recht reger werden zu Nutz und Frommen unseres Standes. Denn gerade unser Standesansehen leidet Noth durch die Annahme einer ungeeigneten Klavierschule. Selbstverständlich betrifft diese Frage den Elementarprivatunterricht (obgleich es auch in Bezug auf „bereits vorhandene alte Ausgaben von Klavierwerken" viel zu klagen gäbe). An Konservatorien, Musikschulen, Klavierlehrerseminaren sind die zu benutzenden Lehrwerke vorgeschrieben und wird es selten vorkommen, dass verlangt wird, eine „alte Klavierschule" zu benutzen.

In meiner langjährigen Praxis erlebte ich oft diesen Fall, wies jedoch das Ansinnen energisch zurück und fand auch nach Darlegung meiner Gründe stets Verständniss Kommt es einem wissenschaftlichen Lehrer resp. Lehrerin je in den Sinn, seine Methode nach der Laune des Unterrichtsuchenden zu ändern, ja stellt man ihm resp. ihr überhaupt diese Zumuthung? Ich glaube nicht. Also warum dem Musiklehrer, resp. -Lehrerin? Weil meistens die Kollegen und Kolleginnen keinen fest ausge-

arbeiteten Lehrplan haben, sondern sich zu sehr den Wünschen der Unterrichtsuchenden anbequemen. Leider existiren aber auch eine solche Unmasse von Klavierschulen, da Jeder glaubt etwas Neues zu bringen; so hat z. B. ein als Pädagog hochstehender Musiker bei mehreren Verlegern Klavierschulen herausgegeben; welche ist nun die richtige? — Ich gebe zu, dass man im Lauf der Jahre Neuerungen und Verbesserungen anzubringen hat, aber deshalb braucht man doch nicht seine Methode, gewissenhaftes Studium vorausgesetzt, vollkommen umzustossen. — Vor allen Dingen muss man beim Unterricht individualisiren, d. h. man muss seine Schüler studiren und sich in der Art und Weise des Unterrichts den Fähigkeiten derselben anpassen.

Meiner Meinung nach wird in dieser Beziehung viel von den sogenannten konservatoristisch gebildeten Lehrern und Lehrerinnen gefehlt. Ich habe mehrmals die Erfahrung gemacht, dass dieselben in schablonenhafter Weise vorgehen, gar nicht auf das ihnen vorliegende Schülermaterial achtend, und nun muss solch ein armer Wurm, ob er kann oder nicht. Besitzt er z. B. wenig oder kein Gefühl für Rhythmus oder Takt, so wird er ohne Berücksichtigung dieses Mangels in derselben Weise unterrichtet, wie der von Natur in dieser Hinsicht besser beanlagte Schüler. Was folgt dann? Das Kind verliert die Lust und bringt es zu Nichts. Ein individualisirender Unterricht hätte Mittel und Wege gefunden, gerade diesem Kinde die Klippe überwinden zu helfen. Also darum fort mit der Schablone beim Musikunterricht.

Hier möchte ich den Wunsch aussprechen, dass dem zukünftigen Musiklehrer bezw. -Lehrerin Gelegenheit geboten würde, sich nicht nur in der Methodik, sondern auch in der Pädagogik zu unterrichten. Die unbedingt nothwendigen pädagogischen Kenntnisse kann sich der ernstlich Wollende vorläufig durch privates Studium der vorzüglichen Werke von J. J. Rousseau, Pestalozzi, Fröbel, Köhler, Breslaur, Ramann u. a. m. aneignen. Darin müssen wir uns die wissenschaftlichen Lehrer und Lehrerinnen zum Muster nehmen.

Die Kunst ist frei, allein der Unterricht in derselben sollte nicht frei sein, sondern nur derjenige sollte ihn ausüben können, der eine gründliche Vorbildung genossen und alsdann ein gewissenhaftes Examen bestanden hätte. Und darauf müssen wir auch immer wieder dringen; dies giebt allein dem Musiklehrerstande die Achtung, die demselben zukommt, scheidet ausserdem die unfähigen Elemente von selbst aus und — last not least — hat das Publikum Nutzen davon, indem es Garantie für guten und gründlichen Unterricht erhält. Der Lehrer aber, der dann aus Ueberzeugung seinen Unterricht ertheilt, wird sich ganz von selbst nicht darauf einlassen, sich eine seiner Methode nicht entsprechende „alte Klavierschule“ aufdrängen zu lassen. Die Eltern werden dann überhaupt wissen, dass sie den Unterricht in die Hand einer tüchtigen Lehrkraft legen. Sollte die Unkenntniss einzelner Eltern aber doch mit einer derartigen Anfrage kommen, so weise man dieselbe bestimmt zurück und seien Sie versichert, meine verehrten Kollegen und Kolleginnen, das Publikum hat mehr Respekt vor einer ihren Grundsätzen treubleibenden Persönlichkeit.

Ich bin der festen Ueberzeugung, dass viele meiner Kollegen und Kolleginnen meine Ansicht theilen, und ich wünsche und hoffe, dass sich recht viele in der angeregten Sache aussprechen werden. Denjenigen, die noch zaghaft und unsicher der so wichtigen Frage, wie es die Annahme oder Wahl einer Klavierschule ist gegenüberstehen, würde durch derartige Meinungsäusserungen eine Richtschnur gegeben werden, wie sie sich in solchen Fällen zu verhalten und ihre Stellung zu wahren haben.

Gewiss werden alle Abonnenten es mit grosser Freude begrüssen, wenn Herr Professor Breslaur in den Spalten des „Klavier Lehrers“ recht oft derartige Fragen zur Sprache bringen wollte, die von so grosser Wichtigkeit für unseren Stand sind.

Ein alte treue Abonnentin.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Carl Ecke
Pianoforte-Fabrik.
Berlin O., Markusstr. 13.

Ed. Seiler,
Pianoforte-Fabrik.
Berlin W., Schillstrasse 9.
Vorzügliche Pianinos
und Flügel in reicher Auswahl
in allen Preislagen.

Neufeld Pianos
8 mal prämiirt,
anerk. v. Liszt, Kullak u. A.
Berlin, Charlottenstr. 18.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet: 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie
Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Pianinos
von Römhildt in Weimar
Apartes Fabrikat I. Ranges.
12 goldene Medaillen und I. Preise.
Von Liszt, Bülow, d'Albert auf's
Wärmste empfohl. Anerkennungschreiben
aus allen Theilen der Welt. In vielen
Magazinen des In- und Auslandes vorräthig,
sonst directer Versandt ab Fabrik.
Illustr. Preisliste umsonst.

Für das bisher unter der Firma
Steinway's Pianofabrik
in Hamburg betriebene Geschäft, welches mit sämmtlichen Activen und Passiven von uns übernommen wurde, ist nunmehr unsere Firma
Steinway & Sons
handelsgerichtlich eingetragen worden.
Der bisherige Director, Herr Arthur von Holwede, wird dieses Geschäft, unsere einzige deutsche Zweigniederlassung, auch in Zukunft leiten und unsere Firma per procura zeichnen.
Steinway & Sons.

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch,
Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Gr. Lager u. Rep.-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737. [57]

Ein nachweislich sehr rentables
Conservatorium
in einer der grössten Städte Norddeutschlands sehr billig abzugeben. Besonders für einen Pianisten geeignet. Offert. A. R. 26 an Haasenstein & Vogler A.-G., Wiesbaden. [67]

Huch's Notenlese-Lehrmethode
F. Siegel, Leipzig. 1 Mk.

Mason & Hamlin berühmte amerikanische **Harmoniums.**
„Das Schönste, was die Harm.-Baukunst bisher hervorgebracht hat" . . . . Prof. Jos. Joachim. Prof. Rob. Radecke.
Filiale Berlin: **Paul Koeppen,** Friedrichstr. 235. Cataloge gratis!

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben von Professor **Emil Breslaur.**

No. 17. Berlin, 1. September 1898. XXI. Jahrgang.

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Ein vergessener Klavierpädagoge.

Nach schriftlichen und mündlichen Mittheilungen von **Theodor Bolte.**

(Schluss folgt.)

Es dürfte weniger bekannt sein, dass Adolf Henselt nach seinem Studium bei Hummel in Weimar und L. Berger in Berlin, 1832 nach Wien kam, um nicht nur bei Sechter Komposition, sondern auch zwei Jahre Unterricht bei Halm zu nehmen. Der zwanzigjährige Henselt versuchte sein unruhiges Spiel durch verschiedene Vorrichtungen, welche Hände und Arme, sogar den Körper während des Spieles unbeweglich machen, zu hemmen. Einst führte er vor H. eine schwierige Passage aus, ritardirend statt im Tempo, um die Reinheit zu bewahren. Sein Mitschüler Khayll fühlte sich während dessen veranlasst, seinen Kollegen durch leises Klopfen auf's Klavier im Takt zu halten, was Halm, welcher grosse Ruhe während des Unterrichts liebte, nach der Lektion rügte.

Weiter fanden sich folgende Schüler ein, die bei Halm ihre Ausbildung genossen und zu den hervorragendsten Pädagogen ihrer Zeit gehören: Josef Fischhof (1804—1857), Prof. am Wiener Konservatorium, Josef Dachs (1825—?) desgl. Eduard Piskhert, Julius von Beliczay (1835—93), Komponist und Nachfolger von Volkmann als Theorielehrer in Budapest, Julius Epstein (geb. 1832), Prof. und Inspektor des Seminars am Wiener Konservatorium, J. N. Theindl, Klaviermeister in Stuhlweissenburg, Eduard Brüll (gest.), Wien, (Oheim von Ignaz Br.), Anton Rèe (1820—?), Prof. und Komponist in Kopenhagen, Nicolai Berendt, J. A. Pacher, Komponist (gest.) in Wien, Rud. Asthaber etc. etc.

Unter den Schülerinnen, welche nicht die Minderzahl betrugen, nennen wir nur: Amalie Mauthner, Pianistin in Wien, (trat 13 Jahre alt öffentlich auf, jetzt Prof. Epsteins Gattin), Mathilde Lipitt-Miller, Catinka Diamantid, Adele Seeliger, sämmtlich in Wien. Clotilde Liebenberg-Randers, Dänemark, Marie Fürstin Starhemberg geb. Gräfin Thürheim, Freiin AnnaDuka-Ghika und SofieHalm, seineTochter.

Doch wer zählt die unübersehbare Schaar, die sich um Halm sammelte, um die Beethoven-Tradition zu empfangen, dessen Adagios er mit Vorliebe sehr ausdrucksvoll vortrug. Letztere seinem Wunsche gemäss vorzutragen, war sehr schwer. In technischer Hinsicht sah er auf leichten gelenkigen Anschlag und fliessendes Spiel und blieb in Bezug auf Literatur nie hinter seiner Zeit zurück.

In Folge des Verkehrs mit allen Tonkünstlern, die in Wien ansässig waren, oder nur vorübergehend dort weilten, stand Halm immer auf der Höhe seiner Zeit. Es besuchten ihn und liessen sich bei ihm hören: Thalberg, Liszt, A. Dreyschock, A. Jaëll, die damals bei Czerny studirten; Moscheles, Sechter, der Beethovenforscher Thayer u. a. Welch' illustre Gesellschaft von Beethoven bis Wagner!

Die zahlreichen gedruckten und ungedruckten Kompositionen Halm's fanden getheilte Anerkennung, wiewohl die Werke edel in der Erfindung, klaviermässig brillant und dankbar gehalten sind. Die Klavierwerke erfordern eine bedeutende technische Fertigkeit und weisen auf das pianistische Können des Autors hin.

Schumann nennt in seinen gesammelten Schriften Halm's Klaviertrio op. 57 in A ein Kuriosum. Immerhin gefiel ihm das wenn auch mit Verzierungen überladene Adagio am besten und er erkennt, dass der Komponist einen höheren Aufflug vom prosaischen Boden versuchte und weder täuschen noch schmeicheln will.

Das nächste Werk 58 in derselben Besetzung in h-moll schätzte H. selbst höher, als das vorige. Der Klavierpart ist ungemein schwierig und überladen, die Streichinstrumente aber sehr dankbar behandelt; das Scherzo ist in der Haupttonart kühn anstrebend, das Adagio enthält eine lange Klavierkadenz und zum Schluss ein wirkungsvolles Rondeau im ungarischen Stil. Das Ganze erreicht die Länge eines Mendelssohn'schen Trios.

Am werthvollsten unter allen Werken sind entschieden die 24 Klavieretuden op. 59, 60, 61 und 62 in allen Dur- und Moll-Tonarten unter dem Titel je 6 Konzertetuden, Études melodieuses, pathétiques und héroiques, die noch heute ihre instruktive und fördernde Wirkung nicht verfehlen werden.

Der Schwierigkeit und dem Tone nach stehen sie zwischen Kessler und Moscheles. Nr. 8 und 12 sind für das Chopinspiel geradezu vorbereitend (einem Ausspruch Prof. Khayll's zu Folge), Nr. 23 in H (op. 62) wird gern als wirkungsvolles Vortragsstück benutzt, wie ja die meisten Nummern gleichzeitig schöne Tonstücke sind, und der ganz ungewöhnliche Aufbau, für beide Hände gleich dankbar, dürfte in der Etudenliteratur selten zu finden sein. Das Studienwerk ist nur in wenigen Exemplaren bei Aug. Cranz in Leipzig vorräthig und empfiehlt Herr Prof. Epstein bei eventuellem Gebrauch die Nummern 4, 6, 8, 12 bis 14, 17, 18 besonders. Behufs Herausgabe einer wohlfeilen instruktiven Auswahl von Seiten einer berufenen Kraft (Germer, Epstein) sei die Aufmerksamkeit dringend darauf gelenkt.

Die hinterlassene Sonate zu vier Händen op. 63, nahm Richard Wagner sehr beifällig auf, als sie ihm der Komponist mit seiner Tochter aus dem Manuskript vortrug.

Nach ungefähr 30jähriger kinderloser Ehe starb die treue Gattin und Halm heirathete 1844 zum zweiten Mal ein Fräulein von Heidt, aus welcher gleichfalls glücklichen Ehe zahlreiche Kinder entsprossen, unter denen eine Tochter Sofie als Klavierlehrerin in Luxemburg dem Namen ihres Vaters Ehre macht.

Halm war als Mensch und Familienvater fromm, charaktervoll, von ruhigem Wesen und ausgeprägtem Familiensinn, aber etwas abgeschlossen und unzugänglich, suchte und fand sein Glück und seine Zufriedenheit nur im häuslichen Leben.

1869 feierte H. im Kreise seiner Familie und zahlreicher Schüler bei einem fröhlichen Mahle seinen 80. Geburtstag, bei welcher Gelegenheit ihm letztere, Heller und Henselt an der Spitze, einen silbernen Pokal überreichten, auf welchem die Namen der berühmtesten seiner Schüler eingegraben sind. Der Beflügler Streicher spendete zu diesem 60 jährigen Künstlerjubiläum ein kostbares Instrument, da das bisherige Klavier seinen Ruhestand redlich verdient hatte.

Seine zweite liebevolle Gattin überlebte H. noch weitere 10 Jahre nach seinem Ableben, welches am 6. April 1872 erfolgte.

In dem stillen Garten zu Währing, wo Beethoven und Schubert ihre erste Ruhestätte fanden, wurde auch Halm zur Ruhe gebettet.

Seine dankbaren Schüler ehrten Halm durch Stiftung eines Grabdenkmals. — Als Komponist versuchte sich H. auf allen Gebieten der Tonkunst. Soweit bekannt erschienen folgende Werke:

Opus 12, Klaviertrio. 13, Violoncell-Sonate. 14, Ung. Nationalrondo und 6 Ländler. 15, Sonate c-moll. 17, Rondo D. 20, Rondo A. 21, Klaviertrio. 24, Violinsonate. 25, Klaviertrio. 33, Variationen (Original). 37, Variationen (Figaro). 42, Klaviertrio. 43, Sonate A. 45, Sonate. 46, Variationen (Rossini). 48, Variationen zu 4 H. 50, Fantasie und Var. 51, Sonate. 52, Violoncell-Sonate. 54, drei kleine Rondos. 56, Sonate zu 4 H. 57, Klaviertrio A. 58, Klaviertrio h-moll. 59 bis 62, 24 Etuden. Ohne Opuszahlen: 1 Messe, 1 Septett, 3 Streichquartette, Variationen und Rondo, 2 Lieder „Hoffnung und Erinnerung".

An ungedruckten Kompositionen entstammen seiner Feder:

1 Romantische Oper „Masvoris", 1 Oratorium „Ruth", 1 Messe, 1 Ouverture, 1 Klaviersextett, 2 Klavierquintette, Allegro vivace, Variationen, 8 Variationen, Leichte Sonate zu 4 H, Variationen zu 4 H, Op. 6, 7, 9, Sonaten. 29, Klavierkonzert. 63, vierhändige Sonate (vor R. Wagner gespielt). 65, Konzert-Duo für Klavier und Violine und eine Anzahl Lieder.

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

b. Die französische Oper.

Von Anna Morsch.

(Fortsetzung.)

Zur Charakterisirung von Lully's Wesen und Persönlichkeit zitire ich Matheson noch einmal, er schreibt: „Von Ansehn war Lully weder schön noch edel, von Farbe schwarz, hatte kleine Augen, eine grosse Nase, einen grossen Mund, erhabene Lefzen und ein kurzes schwaches Gesicht. Ueber seinen Charakter wird zwar weiter gesagt: Sein Herz war gut, er wusste von keinem Betrug oder heimlichen Groll; seine Aufführung war über eins und sehr gefällig. Er hatte keinen Stolz und hielt auch mit dem allergemeinsten Musiko, als mit seines Gleichen, gute Freundschaft, wiewohl ohne sich gemein zu machen. Doch giebt es so manche Anekdoten, welche jene Gleichmässigkeit seines Betragens und die anderen an ihm gerühmten Charaktereigenschaften sehr in Frage stellen. Hitzig und jähzornig war er in solchem Grade, dass er mehr als einmal demjenigen die Geige auf dem Rücken zerschmettert, der dieselbe nicht nach seinem Willen zu gebrauchen wusste. Hinterdrein zeigte er sich allerdings versöhnlich und suchte seine Misshandlungen durch Geld und Freundlichkeit gut zu machen. Tadeln liess er sich aber auch nicht gerne, sondern erklärte vielmehr ganz offen, dass wenn jemand ihm in's Gesicht sagen sollte, als ob seine Musik nichts nütze, er ihn gleich über den Haufen stossen würde.

Seine Heftigkeit zog ihm auch den Tod zu, indem er mit seinem Rohrstock beim Dirigiren eines Tedeum zur Wiedergenesung Ludwig XIV. (1687) so um sich schlug, dass er am Fuss sich verletzte; eine Operation vornehmen zu lassen, getraute er sich nicht, sondern kam lieber um. Als es an's Sterben gehen sollte, forderte der Beichtvater, er müsse wenigstens seine neueste Opernarbeit in's Feuer werfen, um damit ein Bekenntniss der Sündhaftigkeit seines Bühnentreibens abzulegen, sonst erhielte er keine Absolution. Lully liess ohne Widerrede die Partitur in's Feuer werfen, flüsterte aber gleichzeitig dem Fürsten Conti zu, der auf's tiefste beklagte, dass der Nachwelt nun ein solches herrliches Werk verloren gegangen, dass er sich beruhigen möge, er hätte schon gewusst, was er that, im Schranke läge noch ein zweites Exemplar." —

Lully starb im März 1687, einundfünfzig Jahre alt; sein Ende hat etwas von dem theatralischen Pathos und der Aeusserlichkeit, die durch seine Werke klingt; auf Asche liegend, mit einem Strick um den Hals, sang er selbst sein Sterbelied: „Il faut mourir pecheur", „auf das schönste und zärtlichste".

So gross die Zahl von Lully's Verehrern auch gewesen, so enthusiastischen Beifall seine Werke auch gefunden, so fehlte es natürlich auch nicht an Gegenstimmen, die Lully einerseits in seiner Eigenschaft als Musiker angriffen und, wie schon erwähnt, seine Musik als langweilige Psalmodie bezeichneten, andererseits hatte er sich aber viele persönliche Feinde durch seinen Jähzorn, seine Geld- und Ruhmessucht geschaffen. Diese bisher unterdrückten Gegner erhoben nach seinem Tode ihre Stimmen, Spott- und Hohngedichte ertönten, am feindlichsten trat Sénecé, Kammerdiener und Hofpoet der Königin gegen ihn auf.

Es erschien eine kleine Schrift: „Lettre de Clément Marot à Monsieur de . . . . ., touchant ce qui c'est passé à l'arrivée de Jean Baptiste Lully aux Champs Elysées". Der Autor erzählt Lully's Ankunft vor Proserpina. Es heisst u. a.: „Auf einer Art von Tragsessel, bestehend aus grob zusammengefügten Lorbeerzweigen, erschien, von 12 Satyren getragen, ein Mann von ziemlich verdächtiger Physiognomie und äusserst vernachlässigter Kleidung; aus seinen kleinen rothumränderten Augen, welche zu sehen waren, erglänzte ein unheimliches Feuer, gleichzeitig Witz und viel Bosheit ankündigend. Eine Neigung zum Scherz sprach sich in seinen Mienen aus und ein Zug innerer Unruhe ging durch die ganze Persönlichkeit".

Es wird weiter erzählt, wie Lully sich vor Proserpina niedersetzen muss, nun kommen Perrin, Cambert und Molière, sie klagen ihn an, dass er sich unverdient Ruhm auf Erden angemaasst habe. Auch der greise Orlandus Lassus erscheint und wirft ihm seine schülerhafte Behandlung des Septimenakkordes vor, dann Carissimi, der ihn anklagt, seine Werke bestohlen zu haben, Vittorio von Spoleto mit dem Vorwurfe, dass er sich durch die ekelhafte Eintönigkeit seines Rezitativs im bösem Verstande berühmt gemacht habe. Nun wird der gute Geschmack herbeigeführt, und vor seinem Richterstuhl verschiedene Scenen aus den Lully'schen Opern aufgeführt, u. a. eine Scene aus dem „Alys", dem Ort des Schlafes, die so sachgemäss und überzeugend wirkt, dass der gute Geschmack darüber einschläft, worauf Lully die Pantaloneade „Mufti" tanzt, womit er einmal in einer Vorstellung des „Bourgeois gentilhomme" zu Chambord den Hof ergötzt hatte. — In Marpurg's „Historisch kritischen Beiträgen zur Aufnahme der Musik" ist diese Spottschrift vollständig übersetzt.

Solche gehässigen Stimmen tönten jedoch immer nur vereinzelt, Lully's Oper war schon zu seinen Lebzeiten Volkseigenthum geworden und von diesem festen Platz war sie von keiner Gegenströmung zu verdrängen. Während eines vollen Jahrhunderts behauptete sie ihre Herrschaft, — eine kurze Zeit schienen Rameau's Werke sie verdrängen zu wollen, aber noch einmal erreichte sie das Uebergewicht, bis endlich Gluck's sieghafte Erscheinung ihrem Reiche ein Ende machte.

Wenn ich mich bei Lully und seinen Werken so lange aufgehalten habe, so liegt das in der eigenthümlichen Entwicklung des französischen Musikdramas, das beim Beginn in seinem ersten Tonkünstler gleich die voll abgeschlossene Form erringt;

hier ist kein langsam anschwellendes Crescendo, wie es eine neue Kunstgattung sonst zumeist zeigt, das zum Schluss in einem glänzenden Vollklang austönt. Lully war zugleich Begründer und Vollender, — die grosse heroische Oper der Franzosen zeigt in der ganzen Folgezeit genau dieselben Formen, so dass ich über seine Nachfolger schnell hinwegeilen kann.

Unter Lully's unmittelbaren Schülern sind seine beiden Söhne Louis und Jean zu erwähnen, von denen der älteste in des Vaters Amt, nach dessen Tode, trat, ohne aber entfernt an seine reformatorische, schöpferische Kraft heranzureichen. Eine seiner Opern wurde nur durch ein vorher erlassenes Verbot vor dem Auspfeifen bewahrt. Bedeutender wie seine Söhne ist Lully's Schüler Pascal Colasse, den er immer bei den Ausarbeitungen seiner Opern beschäftigt hatte und der dadurch so völlig in die Weise seines Meisters eingelebt war, dass seine eigenenen Werke genau dessen Züge tragen.

Colass's Individualität hätte sich vielleicht bedeutender entwickelt — er war musikalisch ungleich höher wie Lully begabt —, er wurde aber durch den Misserfolg einer Oper so empfindlich berührt, dass er seine Stellung als Dirigent, „batteur de mesure", niederlegte, der Musik ganz den Rücken wandte und sich alchymistischen Studien hingab. — Neben Marin Marais, ausgezeichneter Gambenvirtuoso, Henry Desmarets, der sich auch als Kirchenkomponist auszeichnete, Gatti, Charpentier, gelang es erst André Campra wieder, Werke von wirklich durchschlagendem Erfolg auf die Bühne zu bringen. Campra hatte schon in früher Jugend mit schönen, maassvollen Kirchenkompositionen Aufsehen gemacht und war Kapellmeister von Notre Dame, schrieb aber schon während seiner geistlichen Thätigkeit zwei Opern, die vorläufig unter dem Namen seines Bruders Joseph Campra über die Bühne gingen. Es scheint, als habe der Künstler, den es unwiderstehlich zur dramatischen Kunst trieb, lange gekämpft —, Liebe für seine Stellung und die Anschauungen seiner Jugend, auch pekuniär damit verbundene Verluste, hielten ihn noch eine Zeit lang in seinem geistlichen Amte fest, dann siegte die dramatische Muse doch, und im Jahre 1700 trat Campra mit seiner Oper „Hésione" öffentlich als Opernkomponist auf, und ist eine Reihe von Jahren der begünstigte Liebling des Hofes und des Pariser Publikums gewesen.

Campra wandelt genau in den Lully'schen Bahnen, aber seine Melodik ist klangvoller und voll warmer Empfindung und in seinen Rezitativen lebt, statt des hohlen Pathos und der leeren Feierlichkeit, oft eine muntre ansprechende Beweglichkeit. Dagegen finden sich in Campra's Werken öfter Zugeständnisse an die Schaulust und den Modegeschmack des grossen Publikums, triviale Anklänge, die bei seiner sonst so musikalischen Natur befremdlich wirken. Er flickt nach Art der italienischen Pasticcio besonders beliebte Arien und Szenen aus verschiedenen Opern zusammen; sein „Les festes Vénitiennes", das Th. de Lajarte ein „wahres, lyrisches Kaleidoskop" nennt, kann als abschreckendes Beispiel dieser Art von Schaustellungen angesehen werden und zugleich das Bedauern wachrufen, dass Campra's Muse, seine wirklich bedeutende und kraftvolle Begabung sich derart verirren konnte. Das Publikum jedoch jubelte in gleich lauter stürmischer Weise den „Fêtes Vénitiennes", wie seiner Oper „Tancrède" zu, die in vollem Maasse den begeisterten Beifall verdient, der ihr 60 Jahre lang treu blieb. — Um Campra's Genius am besten würdigen zu lernen, muss man seine kirchlichen Kompositionen aufschlagen, seine Kantaten und Motetten zeigen einen schönen, gediegenen Tonsatz, der Einfluss der grossen italienischen Meister klingt in ihnen nach, die Melodie erinnert an den breiten, vollen Strom, an die Klangschöne derselben, Campra ist auch der Erste unter den französischen Tonsetzern, der die Instrumentalmusik in die Kirche einführte.

Nach Campra's Tode tritt ein Stillstand im Gebiet der französischen Opernproduktion ein; die Komponisten, die daran betheiligt sind, wie André Cardinal Destouches, Richard de la Lande, letzterer auch vorwiegend Kirchenkomponist, und andere, noch kleinere Lichter, waren trotz augenblicklicher Beliebtheit nicht bedeutend genug, das Drama zu fördern und den Einfluss der Lully'schen Werke abzuschwächen, andererseits genügte ihre Produktionskraft dem immer schau- und neuerungssüchtigen Publikum auch wieder nicht. Es lag die Gefahr nahe, dass die bisher so streng gemiedene italienische Oper, die gerade zu jener Zeit in London und Brüssel grossartige Triumphe feierte, auch in Paris festen Fuss fasste, denn ein komisches Intermezzo „Bajazzo und Serpilla", das durch eine vom Prinzen Carignan nach Paris berufene Operngesellschaft aufgeführt wurde, fand rauschenden Beifall und das Publikum verlangte lebhaft nach den Wiederholungen.

Da trat noch einmal ein grosser Dramatiker auf, der im Sinne Lully's die französische Oper in ihre nationale Bahn zurücklenkte und ihr für kurze Zeit noch den Sieg sicherte.

Jean Philipp Rameau ist 1683 in der sangesreichen Bourgogne zu Dijon geboren. Sein Vater nahm eine Kapellmeisterstelle in Lille an, die er bald mit einer anderen in Clérmont vertauschte. Hier, in der Stille, studirte er endlich gründlich und mit Konsequenz, er vertiefte sich jetzt mit Vorliebe in theoretische Spekulationen und die Theorie ward das Spezialgebiet, das ihm später die hohen Lorbeeren errang. Vier Jahre ernster Musse vergingen, dann fühlte sich unser Künstler gefestigt genug, den Kampf mit allen Rivalen aufzunehmen und so wandte er sich 1721 zum dritten Male nach Paris.

Er löste sich aber durch List aus seinen Verbindlichkeiten, die Stadt wollte ihn nicht fortlassen, da marterte er die Ohren der Zuhörer beim Gottesdienst durch so wirre, fantastische und fremdartige Klänge, dass man ihn schliesslich wegen Andachtsstörung entliess. In Paris erregte er bald die Aufmerksamkeit durch seine theoretischen Schriften und eine Sammlung Klavierstücke und erlangte dadurch die Organistenstelle an St. Croix. — Nun erwachte in Rameau aber die Lust an der dramatischen

Produktion und er versuchte sich trotz seines geistlichen Amtes an kleinen Opern. Er fand in dem reichen Kunstmäcen La Popelinière einen Beschützer, der ein von ihm komponirtes Drama „Samson", Text von Voltaire, in seinem eigenen Hause aufführen liess. Als er es dem Direktor der grossen Oper anbot, verweigerte dieser die Annahme wegen des biblischen Stoffes und so machte sich Rameau an eine zweite Arbeit, die vom Abbé Pellegrin gedichtete Tragödie „Hippolyte et Aricie". Die Oper erregte bei ihrer ersten Aufführung einen ganz ungewöhnlichen Aufruhr, die Meinungen schwankten zwischen begeistertem Entzücken und völligem Verdammen —, die oppositionelle Partei witterte in dem Rameau'schen Werke ein Abweichen von den einmal geheiligten, unverrückbaren Traditionen der französischen Nationaloper und trotz aller begeisterten Verehrer und Schwärmer, trotz alles Jubels, mit dem in der Folge jede neue Oper Rameau's aufgenommen wurde, hatte er sein Leben hindurch viel von Gegnern und Verfolgern zu leiden. Rameau war beinahe 50 Jahre alt, als seine erste grosse Oper aufgeführt wurde, trotzdem schuf der fleissige Künstler noch einige 20 nach dieser ersten und blieb auch bei jeder neuen die Opposition nicht aus, so wuchs der Kreis seiner Anhänger und Verehrer doch immer mehr, das Publikum jubelte ihm zu, — er verdient als zweiter Begründer des nationalen Musikdramas genannt zu werden.

(Schluss folgt).

Drei ungedruckte Briefe Goethe's

an die Familie Mendelssohn-Bartholdy

werden soeben in dem von Ludwig Geiger herausgegebenen Goethe-Jahrbuch veröffentlicht; sie entstammen den reichen Schätzen des Goethe- und Schiller-Archivs zu Weimar. Zwei Schreiben sind an die Eltern des Komponisten, eines ist an Felix selbst gerichtet. Nach dem langen Besuche mit Zelter in Goethe's Hause schrieb der Dichter am 5. Dezember 1821 an Abraham Mendelssohn, den Vater seines jungen Lieblings:

„Wenn der talentvolle, fähige und fertige Felix mich manchmal beym Nachtisch den Kopf umwenden und nach dem Flügel schauen sähe, so würde er fühlen, wie sehr ich ihn vermisse und welches Vergnügen mir seine Gegenwart gewährte. Denn seit dem Scheiden der so willkommenen Freude ist es wieder ganz still und stumm bey mir geworden, und wenn es höchst genussreich war, gleich beym Empfang nach langer Abwesenheit, meine Wohnung in dem Grade belebt zu finden, so ist der Kontrast an trüben und kurzen Wintertagen leider allzu fühlbar. Recht viel Glück wünsch' ich Ihnen daher zu Ihrer so wohlbestellten Hauskapelle, und hoffe, dass Frl. v. Pogwisch mir das Glück, das Ihrem Familienzirkel gegönnt ist, durch lebhafte Erzählung recht anschaulich machen werde. Nehmen Sie meinen aufrichtigsten Dank, dass Sie uns das liebe Pfand so lange anvertrauen wollen. Es ist nichts Tröstlicheres in älteren Jahren, als aufkeimende Talente zu sehen, die eine weite Lebensstrecke mit bedeutenden Schritten auszufüllen versprechen. Empfehlen Sie mich Ihren werthen Hausgenossen und Freunden, wie es mich denn immer freuen wird, von dem Wachsthum unseres jungen Virtuosen durch den trefflichen Zelter das Beste zu erfahren."

Im Jahre 1825 hatte Lea Mendelssohn für ihren Sohn die Erlaubniss erbeten, Goethe sein drittes Quartett widmen zu dürfen. Der Dichter erwiderte:

„Mit vielem Vergnügen, meine wertheste Frau, werde ich das öffentliche Zeugniss betrachten, welches mir Ihr lieber, in einem so hohen Grade talentvoller Sohn zudenken will; ich bewundere ihn schon seit langen Jahren und dazu hat er als wohl geartet schon früh meine Neigung gewonnen und sie bis in diese letzten Zeiten zu erhalten und zu vermehren gewusst. Der Freude an seinem unvergleichlichen Talent konnte ich mich um so freier überlassen, als ich ihn von einem trefflichen Lehrer, meinem Freund, in einem hohen Grade geschätzt und geliebt wusste. Möchten seine schönen Gaben ihm auch zum Glück seines Lebens gereichen.

Auf diese Gerechtigkeit des Schicksals trauend, empfehle ich mich Ihnen und Ihrem werthen Hause zum allerbesten."

Das dritte Schreiben ist von 1831 und an Felix selbst gerichtet als eine Antwort auf einen Brief des jungen Tondichters aus Luzern. Es ist darin u. A. von Mendelssohn's Komposition der ersten „Walpurgisnacht" die Rede. Goethe schrieb:

„Du hast mir, mein lieber Sohn, durch Deinen ersten römischen Brief viel Freude gemacht, dass ich nun auf Deinen zweyten von Luzern mich dankbar zu äussern alle Ursache habe. Ein Zwischen-Brief von Mayland, den ich nach Zelterischer Anfrage empfangen haben sollte, ist nicht zu mir gekommen.

Manchmal mach' ich mir Vorwürfe, dass ich im Familiengespräch und sonst im Geselligen doctrinair werde, über Punkte, die mich interessiren, und so mag ich auch in Deiner Gegenwart von Witterung und deren Regel- und Unregelmässigkeiten wohl gesprochen haben. Diess ist mir aber nun sehr zum Vortheil gediehen, denn so bald Du auf diese Phänomene Deine Aufmerksamkeit lenkest, musstest Du ihre charakteristischen Eigenheiten ergreifen, und da Du in den Fall kamst, zu sehen, was ein sonstiger Beobachter nicht sehen wird, so hast Du uns eine sehr bedeutende Schilderung jener ungeheuren und gewaltsamen Naturwirkungen aufbewahrt.

Nun gratulire ich auch zu dem friedlichen Aufenthalt in Engelberg, wohin ich nicht gelangt bin. Eine behandelnswerthe Orgel in dieser Wüste zu finden, ist denn doch höchst erfreulich, und gleich eine Sprache zu besitzen, womit man jene fremden und entfremdeten Menschen aufregen und erheben kann, ist keine Kleinigkeit.

Schiller's Wilh. Tell in Luzern ist doch auch eine gar artige Vorkommenheit. Ottilie hat Lust ihr neuauflebendes Chaos damit zu schmücken, und es wird Dir gewiss nicht unangenehm seyn, Dein dramatisches Abenteuer in so verworrener Gesellschaft wiederzufinden.

Dass Du die erste Walpurgisnacht Dir so ernstlich zugeeignet hast, freut mich sehr; da Niemand, selbst unser trefflicher Zelter, diesem Gedicht nichts abgewinnen können. Es ist im eigentlichen Sinne hoch symbolisch intentionirt. Denn es muss sich in der Weltgeschichte immerfort wiederholen, dass ein Altes, Gegründetes, Geprüftes, Beruhigendes durch auftauchende Neuerungen gedrängt, geschoben, verrückt und wo nicht vertilgt, doch in den engsten

Raum eingepfercht werde. Die Mittelzeit, wo der Hass noch gegen wirken kann und mag, ist hier prägnant genug dargestellt, und ein freudiger, unzerstörbarer Enthusiasmus lodert noch einmal in Glanz und Klarheit hinauf. Diesem allen hast Du gewiss Leben und Bedeutung verliehen, und so möge es denn auch mir zu freudigem Genuss gedeihen.

Damit aber dieses Blatt nicht länger verweile, will ich schliessen und Dir in München gute Tage wünschen Was die Deinigen Dir schreiben, weiss ich nicht, ich aber würde Dir rathen, einige Zeit noch im Süden zu verweilen. Denn die Furcht vor dem hereindringenden unsichtbaren Ungeheuer, die Cholera, macht alle Menschen, wo nicht verrückt, doch verwirrt. Kann man sich nicht ganz isoliren, so ist man diesem Einfluss von Stunde zu Stunde ausgesetzt.

Und somit lebe wohl und treffe, wann es auch sey, zur guten Stunde ein, sie wird Dich willkommen heissen

Weimar, den 9. September 1831."

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Hofpianist und Kapellmeister Cornelius Rübner in Karlsruhe erhielt vom Grossherzog von Baden das Ritterkreuz des Zähringer Löwenordens I. Klasse, der Klaviervirtuose Ludwig Breitner in Paris das Ritterkreuz der französischen Ehrenlegion, der Hofvioloncellist Heinrich Grünfeld vom Kaiser von Oesterreich das goldene Verdienstkreuz mit der Krone.

— Privatdozent Dr. Adolf Sandberger in München hat einen Ruf als Professor der Musikwissenschaft an der Universität Prag erhalten, als Nachfolger Guido Adlers.

— In der 1860 gegründeten und seit dieser Zeit kräftig emporgeblühten Pianofabrik des Herrn F. Neumeyer, über deren Instrumente ich zu wiederholten Malen Gelegenheit hatte, mich auf's günstigste zu äussern, wurde vor kurzem das 25000 Instrument fertiggestellt.

— An der Royal Academy of Music in London haben im letzten Jahre 2788 Schüler das vorgeschriebene Examen gemacht (gegen 2792 im vorhergegangenen), 144 sind zu Musikdirektoren ernannt worden. — Die Guildhall School of Music, welche soeben einen neuen Bau eingeweiht hat, zählt 3650 Schüler.

— Die Zeitschrift „Der Kirchenchor" in New-York hat ein Preisausschreiben für Kompositionen und Aufsätze, die Eigenthum der Zeitschrift werden sollen, eröffnet. Die Aufsätze müssen ungefähr 2000 Worte lang sein, die Kompositionen dürfen nicht länger als fünf Minuten dauern. Manuscripte sind bis 15. September d J. einzusenden.

— Der Jahresbericht des Stern'schen Konservatoriums der Musik gewährt einen Einblick in das rührige Leben der Anstalt und in den künstlerischen Geist, welcher dieselbe leitet. Herr Professor Gustav Holländer ist jetzt der einzige Besitzer und Leiter des Konservatoriums, nachdem der stellvertretende Direktor, Herr Professor Gernsheim, im vorigen Jahre ausschied. Die Anstalt war im abgelaufenen Jahre von 410 Schülern besucht, die von 51 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet wurden. Aus dem Lehrkörper schieden im Laufe des Jahres aus: die Herren Professor Gernsheim, Leopold Carl Wolf, A. Eibenschütz u. a.; es traten dafür ein: Herr und Frau Reicher vom Deutschen Theater, Fräulein Emma Koch, Herr Professor Bruno Stolzenberg u. s. w Am 1. Oktober 1898 werden ausserdem die Herren Professor Jedliczka, Gustav Pohl und Günther Freudenberg als Lehrer in die Anstalt eintreten. Durch eine grosse Reihe von Uebungs- und Vortragsabenden, dramatorischen Aufführungen, die ihren Abschluss in fünf grossen öffentlichen Prüfungsaufführungen im Juni fanden, legten die Schüler Zeugniss von ihrem Können und der künstlerischen Leitung seitens ihrer Lehrer ab; — der letzten fünf grossen Aufführungen sowie der äusserst gelungenen Opernaufführung hat die Presse wiederholt und in anerkennendster Weise gedacht. Dem Konservatorium steht am Beginn des neuen Studienjahres eine grosse und eingreifende Veränderung bevor; die alten, in der Wilhelmstrasse seit zehn Jahren benutzten Räume erwiesen sich seit längerer Zeit für die fortschreitende Entwicklung des Instituts als zu klein, es bezieht jetzt zum 1. Oktober in den vorderen Räumen der Philharmonie, Bernburgerstrasse 22a ein neues, mit allem Komfort der heutigen Zeit ausgestattetes Heim, das ausser 29 Unterrichtsräumen eine eigene Probebühne und einen fast 300 Personen fassenden Konzertsaal für seine Uebungs- und Vortragsabende besitzt. Wir wünschen dem Institute und seinem rührigen Direktor, dass ihm das bisherige Blühen und Gedeihen in die neuen Räume folgen möge.

— Der Bericht über das 42. Studienjahr des Königlichen Konservatoriums für Musik in Dresden, der uns zugegangen ist, umfasst die Vorkommnisse des abgelaufenen Jahres bis zum 1. April d. J. und ist noch von seinem unermüdlich thätigen Direktor, Herrn Professor Eugen Krantz, abgefasst, dessen seitdem erfolgter unerwarteter Tod der Anstalt eine tiefe Wunde geschlagen hat. — Das Institut hatte unter seiner bewährten Leitung im vergangenen Jahre die stattliche Zahl von 1034 Schülern, so dass zu ihrer Unterbringung eine Zweiganstalt für Ost-Dresden, Haydnstrasse 9, eröffnet werden musste Am 18. Februar waren es 49 Jahre, seit der König von Sachsen das Protektorat über die Anstalt übernommen, der Tag wurde durch ein Konzert mit anschliessendem Ball gefeiert, dem die höchsten Herrschaften beiwohnten. Der Landgraf von Hessen übernahm die Stelle eines Ehrenvorstandes und überwies der Anstalt die Summe von 1000 Mk. zu freier Verfügung für künstlerische Bestrebungen. Fräulein Emma Grammann stiftete zum Andenken an ihren verstorbenen Bruder, den Komponisten Carl Grammann, 10000 Mk. zu Honorar-

unterstützungen für bedürftige Schüler Für diese und andere hochherzige Spenden spricht der Bericht den Dank des Direktoriums aus. Eine grosse Zahl Schüler aus allen Zweigen der Musik empfingen nach den Schlussprüfungen Reifezeugnisse, 4 davon erhielten Preiszeugnisse, 24 andere öffentliche Belobigungen. Die Gesammtzahl der stattgefundenen Aufführungen aller Art beträgt 67, unter diesen sind 2 Festaufführungen, die eben erwähnte Jubiläumsfeier und zum Geburtstage des Königs, 2 Wohlthätigkeitskonzerte, 2 Schauspielaufführungen im Residenztheater, 10 Prüfungsaufführungen, 26 Musik-Vortragsübungen, 6 Bühnenübungen u. s. w.

— In seinem Wohnort Mailand hat man dem greisen Maëstro Verdi eine besondere Auszeichnung zugedacht. Das dortige berühmte Konservatorium wird von nun ab, auf Beschluss des italienischen Ministeriums für öffentlichen Unterricht, den Namen „Giuseppe Verdi-Konservatorium“ führen.

— In Buenos - Ayres besteht ein grosses Konservatorium unter der Leitung des Herrn A. Williams, das 17 Gesangs-, 22 Piano- und 3 Violinklassen für die weibliche Jugend und 3 Gesangs-, 4 Violin- und 4 Pianoklassen für männliche Schüler enthält. Ausserdem werden in 2 Parallelklassen noch Harmonielehre, dann Musikgeschichte und Aesthetik gelehrt.

Dresden. Die Verwaltung des hiesigen Königlichen Konservatoriums ruht vom 1. September d. J. ab in den Händen der Herren Johannes und Kurt Krantz, der beiden Söhne des verewigten Direktors, und des Herrn Kapellmeister Kurt Hösel. Der Akademische Rath besteht wie bisher aus den Herren: Professsor Döring, Hofrath Professor Draeseke, Kammervirtuos Gabler, Konzertmeister und Kammervirtuos Professor Grützmacher, Konzertmeister Professor Rappoldi, Professor Schmole und Professor Wolfermann.

Petersburg. Im Jahre 1897—98 wurde die hiesige musikalische Hochschule von 321 Schülerinnen und 450 Schülern besucht, von denen die grösste Zahl der Klavierabtheilung angehörte. Vierundzwanzig Zöglinge beendeten ihr Studium mit dem Zeugniss der Reife und dem Titel „freier Künstler“. Das Klavier, welches Anton Rubinstein als alljährliche Prämie für den besten Pianisten gestiftet hat, wurde dem Schüler Paul Kohn zuerkannt. Die Leistungen in den instrumentalen Abtheilungen waren durchweg befriedigend, während jene in der vokalen nicht auf der Höhe standen. Am Schluss des Festes wurde die Mittheilung gemacht, dass der neue Direktor des Konservatoriums, Herr W. A. Schubert, ein Kapital von 5000 Rubeln dem Konservatorium mit der Absicht geschenkt habe, dass die Zinsen dieser Summe zu einer Jahresprämie für den besten Schüler der Klassen für Blasinstrumente zufallen. Es sollen die Zinsen zum Ankauf eines Blasinstrumentes verwendet werden.

Bücher und Musikalien.

Bruno Heydrich, op. 11 Wiegenlied; op. 12 „Ich hab' Dich so unendlich lieb“; op. 15 „Der alte Name“; op. 16 „Novellette“; op. 17 „Letzter Wunsch“. Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung. Georg Näumann, Dresden.

Die vorliegenden Lieder haben sangbare und theilweise auch recht klangvolle Melodien als gemeinsamen Zug, sie sind alle etwas sentimental angehaucht, wozu die gewählten Texte wohl verleiten mochten. Nur einmal tönt, und zwar in op. 16, ein etwas frischerer Klang hinein, der dann doppelt wohlthätig wirkt. Dies op. 16, Novellette bezeichnet, enthält drei kurze, textlich zusammenhängende Lieder; der Komponist hat diesen Zusammenhang durch ein in der Begleitung in jedem Liede wieder auftretendes Motiv ausgedrückt, das in der verschiedenen Nuancirung sich geschickt der wechselnden Stimmung anpasst. Einfach und hübsch erfunden ist auch das Wiegenlied. Die Lieder verdienen rege Beachtung.

Ludwig Schytte, op. 103. Zwölf ungarische Volkslieder für eine Singstimme mit Pianoforte gesetzt. R. Forberg, Leipzig.

Der Titel lässt vermuthen, dass es originale Volksmelodien sind, denen der Komponist durch seine Begleitung künstlerischen Rang verliehen. Verschiedene Melodien daraus machen überhaupt durch ihre reiche Gestaltung mehr den Eindruck von Kunstliedern, vielleicht ist diese reichere Form und einiger Schmuck vom Bearbeiter hinzugefügt. Eigenthümlich ist allen der $^2/_4$ Takt und die synkopirten Rhythmen; durch die meisten geht ein schwermüthiger Zug, sie beginnen in Dur und klingen in weichen Molltönen aus, nur wenige bewahren durchweg einen heiteren, sorglosen Ton. Die Begleitung ist mit grossem Geschick dem Charakter der Melodien angepasst, sie ist überall diskret, giebt nirgends zu viel, die Lieder werden durch sie zu kleinen Kunstwerken.

Julius Fuchs: „Kritik der Tonwerke“. Ein Nachschlagebuch für Freunde der Tonkunst. Leipzig, Friedrich Hofmeister.

Berichten wir erst kurz über den Inhalt und die Eintheilung des 522 Seiten starken Buches. Es enthält: Abth. I. Eintheilung der Komponisten von Bach bis auf die Gegenwart nach dem dauernden Werth ihrer Schöpfungen. Abth. II: Eintheilung ausgewählter Werke nach Schwierigkeitsgraden. Abth. III: Kritischer Katalog. Dieser letztere enthält auf 400 Seiten gegen 50000 Werke von 2576 Komponisten. Der Autor hat sich vor eine Aufgabe gestellt, die riesigen Fleiss, gründlichstes Studium und umfassendste Literaturkenntniss vorausgesetzt,

pie wir ihm auch aus vollster Ueberzeugung und mit grössester Anerkennung zugestehen wollen, wir halten sie aber auf Grundlage seiner ersten Abtheilung für unlöslich. Eine Rangordnung der Komponisten von Bach bis auf die Gegenwart und zwar nach dem „dauernden Werth“ ihrer Schöpfungen. Das ist's! — Mag es immerhin möglich sein, da wo die Geschichte bereits ihr endgiltiges Wort gesprochen, die alten Meister zu klassifiziren und ein Urtheil über den bleibenden Werth ihrer Schöpfungen zu fällen; hält Herr Fuchs sich aber für einen Propheten, dass er die Werke der Gegenwart, und zwar mit den älteren zusammen, unter diesem Gesichtspunkt beurtheilen zu können glaubt? Was bei seiner Rubrizirung herauskommt, mögen einige Daten belegen. Schon die erste Eintheilung wird Anstoss erregen. Schubert an zweiter, Haydn an dritter, Schumann und Wagner an vierter Stelle, aber weiter: es rangiren Chopin und Mascagni, Scarlatti und Bizet in Abth. II 2, in der folgenden Cherubini, Carrissimi und Boito und Offenbach zusammen, noch tiefer herunter die grossen Männer Frescobaldi, Durante, deren Namen unauslöschlich auf den Tafeln der Musikgeschichte stehen, auf einer Rangstufe mit Cipollini, Chaminade; unsere unentbehrlichen Pädagogen Clementi, Cramer, Moscheles desgleichen mit Paladilhe, Mikuli, Koschat. Glaubt Herr Fuchs wirklich, dass man die Namen Cipollini und Chaminade nach 300 Jahren noch mit gleicher Ehrfurcht nennen wird, wie wir sie heute noch Durante und Frescobaldi bezeugen? Und sollten wirklich, wenn wir nur die heutige Zeit zum Vergleich heranzögen, die Werke von St. Heller, Ad. Henselt, Ad. Jensen nur den gleichen Kunstwerth besitzen, wie Paladilhe's und Mikuli's? — Ganz abgesehen von dieser höchst misslichen Klassifizirung, ist der praktische Gebrauch des Werkes als Nachschlagebuch durch die vielen, jedem einzelnen Werke vorausgesetzten erläuternden Zeichen ungemein erschwert, es würde eine bedeutende Erleichterung sein, wenn sie den Werken nachgedruckt wären, so stolpert der Suchende aber erst über eine Reihe von Zahlen und Buchstaben, deren Bedeutung ihn beunruhigt. Der Autor hat, um auch dies zu belegen, vier Komponistenklassen durch römische Ziffern ausgedrückt, zu jeder drei Unterabtheilungen mit unseren gewöhnlichen Zahlen bezeichnet; die Werke sind nach drei Rangstufen gruppirt, zu denen grosse lateinische Buchstaben — A — AB — B — verwendet, denen fügen sich noch wieder sieben verschiedene, durch kleine lateinische Buchstaben ausgedrückte Rubriken für die Schwierigkeitsgrade, ein wahrer Wall von Hindernissen, ehe man das gesuchte Werk gefunden. Die unendliche Mühe, die der Autor auch hier verwendet, ist aufs höchste anzuerkennen, aber auch bei dieser Rubrizirung nach Schwierigkeitsgraden wird er die Dornen kennen lernen, auch hier werden die Meinungen vielfach auseinandergehen. — r.

Eugen d'Albert: Ein Studienwerk für Pianoforte zusammengestellt. Rozsavölgyi u. Co., Budapest u. Leipzig.

Das Werk enthält eine Sammlung von 18 grossen schwierigen, aber weniger bekannten Etuden von verschiedenen Komponisten. Die Studien eignen sich für vorgeschrittene Pianisten und jeder Spieler wird für seine Individualität Passendes und seine Entwicklung Förderndes darin finden. Wir führen einige der vertretenen Komponisten nachstehend auf: Bürgel, Henselt, Heller, Kirchner, Kleffel, Liszt, Rudorff, Leiss, Bendix, Lacombe u. a. D'Albert hat sich in einem Vorwort Mühe gegeben, die Etuden nach ihrem technischen und pädagogischen Gehalt zu spezificiren und dürfte somit allen, die ernst und gründlich studiren, ein vorzügliches Werk geschaffen haben, das wir hiermit warm empfehlen.

Theodor Pfeiffer: Ausgewählte Etuden aus Czerny's Schule der Geläufigkeit, Kunst der Fingerfertigkeit, Schule des Legato und Staccato und Schule der linken Hand für den systematischen Klavier-Unterricht von der Elementarklasse bis zur Virtuosenstufe progressiv geordnet, mit Fingersätzen nach Bülow'scher Schule versehen und genau bezeichnet. Leipzig, Luckhardt's Verlag.

In obigem Titel ist Inhalt und Tendenz der Sammlung zur Genüge angegeben, so dass wir, da die Ausführung den Absichten entspricht, zu seinem Lobe nichts weiter hinzuzufügen brauchen. Der erste Band, der uns vorliegt, enthält 30 Etuden aus der Schule der Geläufigkeit und kostet 2 Mk. netto; wieviel Bände der Herausgeber im ganzen vorgesehen hat, lässt sich aus der Anlage nicht erkennen.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Fr. Pollen: Aus dem Kinderleben. 12 kleine Charakterstücke. 2 Hefte. Preis je 1,50 Mk. H. vom Ende. Cöln.

= **Th. Kullak:** Kinderleben

Sartorio-Album: 20 leichte Unterhaltungsstücke. Op. 229. 3. Hefte. Preis je 1,50 Mk. H. vom Ende. Cöln.

= **Ed. Rohde:** Das Veilchen.

Anregung und Unterhaltung.

— Der Tod Bismarck's ruft auch die Beziehungen Hans von Bülow's zum Altreichskanzler wieder wach. Ueber die berühmte Bismarck-Rede, die Bülow in der Berliner Philharmonie hielt, erzählt ein Kundiger in den Münchener Neuesten Nachrichten: Am 1. April 1892 fuhr Bülow mit seiner Gattin nach Friedrichsruh, um dem eisernen Kanzler zu gratuliren, dem er fünf Tage zuvor Beethoven's „Eroica" zugeeignet hatte. Er erklärte in jener Rede die Bedeutung Beethoven's aus seinen Sinfonien und erwähnte, dass diesem Meister nicht von Deutschen, sondern von einem „ungarischen Musikanten, Namens Liszt", in Bonn ein Denkmal errichtet wurde. „Beethoven", fuhr Bülow fort, „hat die soeben gespielte Eroica-Sinfonie einem Helden widmen wollen, er dachte an den Konsul Bonaparte und widmete dieses hehre Werk, da aus dem Konsul ein Cäsar wurde, schliesslich irgend einem österreichischen Aristokraten, dem Fürsten Lobkowitz. Wir Musikanten wüssten, welchem Helden heutzutage Beethoven die „Eroica" widmen würde, nämlich dem Manne, der für uns Deutsche das Grösste gethan, dem Beethoven der Politik, dem Fürsten Bismarck, dessen bevorstehender 77. Geburtstag ein grösserer Festtag ist, als der vielfach Anstoss erregende Sedantag." Bülow rief: „Hoch Bismarck!" dirigirte einen Tusch auf Bismarck und als das erstaunte Publikum in den Ruf nur zögernd einstimmte, wendete er sich entrüstet um, wischte sich mit dem Taschentuche die Füsse und verliess das Podium. Nun entstand ein heilloser Skandal: Rufe „Hoch Bismarck!", Zischen und Beifall tönten durcheinander, Bülow aber erschien nicht mehr — er hatte sich mit dieser berühmten Bismarck-Rede als Leiter der Berliner philharmonischen Konzerte verabschiedet. Die Post brachte ihm nach dieser berühmten Rede eine Fülle von begeisterten Zuschriften und Kundgebungen aus aller Herren Länder und er empfand darüber grosse Freude . . . . . Es war ein unvergesslicher Augenblick, als der Einiger Deutschlands und der Klavier- und Orchesterheros an jenem 1. April des Jahres 1892 in Bismarck's Arbeitszimmer in Friedrichsruh sich gegenübersassen: Der Fürst mit der langen Pfeife und Bülow mit der Cigarette in der Hand. Allers hat diesen Augenblick in einer Zeichnung verewigt. Franz von Lenbach war, wie ein Augenzeuge berichtet, damals ebenfalls in Friedrichsruh und rief ganz entzückt aus: „Ich muss ihn malen! So gut hat er noch nie ausgesehen!" Lenbach hielt bekanntlich sein Versprechen und führte seinen Plan einige Wochen später in München aus. Bismarck erinnerte sich sodann an Bülow's wenige Tage zuvor gehaltene Abschiedsrede in der Philharmonie und sagte zu ihm: „Sie haben neulich in Berlin meiner so freundlich gedacht!" An dem erwähnten 1. April war Bülow begreiflicherweise in sehr gehobener Stimmung. Als er wieder in seiner Wohnung angelangt war, wurde ihm ein Telegramm von einem Berliner Musiker überreicht. Es war ein Nachhall der Bismarck-Rede vom 28. März und enthielt die Worte: „Werden Sie dirigiren? Stimmung unbeschreiblich". Bülow antwortete, aufgeräumt wie selten: Ja, ja und dreimal ja!" An demselben Abend dirigirte er dann bei Sagebiel in Hamburg zur Feier des 77. Geburtstages des Fürsten und zum Besten der Orchestermitglieder der Neuen Abonnementskonzerte ein Sinfoniekonzert. Die Büste des Alt-Reichskanzlers schmückte das Podium. Wiederum wurde die „Eroica" gespielt. Auf der Rückseite des Programms waren in fetter Schrift folgende Worte zu lesen:

„Des Volkes Hort,
Heil Dir, o Held,
Es schuf Dein Wort
Die neue deutsche Welt!
Bis in des Reiches Mark
Fortan gen jeden Feind
Gewappnet stark
Hast Du uns geeint!"

Es waren dies die von Bülow verfassten Verse, die er dem Satze „Andante maëstoso" als Text untergelegt hatte. Dem Publikum wurde zugleich eine Notenbeilage mit der betreffenden Stelle aus der „Eroica" und dem neuen Texte überreicht. Oben stand das Wort „Bonaparte", aber zwei dicke, sich kreuzende schwarze Linien hatten den Namen durchstrichen. Darunter prangte der Name „Bismarck" und unter den Noten und dem Texte befand sich die Bemerkung: „Für Korrektur bürgt der Abschreiber Hans von Bülow. April 1892."

* * *

— War Fürst Bismarck musikalisch? Diese Frage wurde kürzlich in einem Salon der Berliner Aristokratie erörtert, und ein alter Parlamentarier konnte genügende Auskunft geben. Darnach hat Fürst Bismarck selbst erzählt, dass er vollkommen unmusikalisch sei. „Ich habe niemals Klavier spielen gelernt", so meinte der Fürst einst bei einer Abendtafel. „Wohl hatte ich in meiner Jugend einigen Unterricht im Klavierspiel gehabt, da ich aber kein Interesse dafür zeigte, hatte ich keinen Vortheil davon. Beim Lesen der Noten sind mir stets die Thränen in die Augen getreten. Während ich als neugebackener Quartaner in einer knappen halben Stunde das griechische Alphabet erlernte, wurde es mir stets sehr schwer, die schwarzen Knöpfe mit den Strichen und Vorzeichen von einander zu unterscheiden, und ich legte daher die Notenblätter bald in die Ecke. Ich habe eben kein musikalisches Gehör und keinen Sinn dafür. Sehr gern höre ich eine italienische Drehorgel spielen, und auch ein gutes Handharmonikaspiel sagt mir zu. Im Opernhaus und in der Singakademie bin ich sehr selten gewesen. Kam es doch einmal vor, so geschah es nicht aus freiem Antriebe. Einmal habe ich die Oper „Troubadour" gehört; es war mir räthselhaft, dass ein so junger Mann, wie der Manrico, ein Don Juan sein kann. Ueberhaupt höre ich keine Tenoristen gern, wohl

aber eine gute Posse und einen gesunden, kräftigen, derben Kalauer." Der Genannte garantirte, dass er diese Worte aus des Fürsten eigenem Munde gehört habe.

* * *

— Ueber das Verhältniss zwischen Künstler und Kritiker macht Albert Wolff, der geistreiche Chronist des „Figaro", gelegentlich der Differenzen, die zwischen Michael Munkaczy nnd ihm entstanden sind, einige für alle Verhältnisse richtige, hoch bedeutsame Bemerkungen. Munkaczy und Wolff waren lange Jahre die besten Freunde, bis Wolff vor kurzem die übertriebenen Huldigungen, die Munkaczy in Ungarn zu Theil wurden, in seiner behaglichen Bonhommie etwas verspottete. Sofort war es aus mit der Freundschaft und Munkaczy bezeichnete die geistreiche Prosa Wolff's als „albernes Geschwätz" (blague bouffonne). Und voll von Bitterkeit über diese Undankbarkeit schreibt nun Albert Wolff: „Alle, die in der Rüstung des Journalismus grau geworden sind, werden meine Bitterkeit begreifen. Welch undankbares Gewerbe und wie voll von Enttäuschungen! Der eine oder der andere von uns begrüsst das Debüt eines Malers, eines Schriftstellers, eines Musikers oder eines Schauspielers. Zehn oder fünfzehn Jahre lang verfolgen wir alle Erfolge dieses Künstlers. Wir stehen ihm im Kampf zur Seite, wir vertheidigen ihn im Unglück, wir rufen ihm Beifall zu, wenn er etwas Tüchtiges und Erfolgreiches geleistet hat. Wir sind die Agenten seines Glücks und seines Ruhmes, wir leisten ihm die Dienste eines Freundes, um nicht zu sagen eines Gönners, weil dies Wort einen üblen Klang hat und leicht anspruchsvoll erscheinen könnte. Man schüttelt uns beide Hände, man ist unser Kamerad, die engsten Bande scheinen uns zu umschliessen. Aber es kommt der Tag, wo wir einmal genöthigt sind, einige Worte des Tadels auszusprechen, eines ironischen Tadels ohne jede Böswilligkeit, und alles hat ein Ende. Dann sind wir nichts weiter als Narren, man versucht sogar, unseren guten Glauben und unsere Unparteilichkeit zu verdächtigen. Es gehört sogar eine tüchtige Dosis Philosophie dazu, seine Laufbahn als Journalist zurückzulegen, ohne an den Dornen des Weges alle seine Illusionen einzubüssen. Man muss gut gepanzert sein, um ruhig in seinem Beruf fortarbeiten zu können mit der Unparteilichkeit die man der Ehre seines Standes schuldig ist. Ich wünsche es Euch, ihr jüngeren Kollegen, dass Euch nicht vor der Zeit der Widerwille gegen Euren Beruf überkommen möge!"

* * *

Meinungs-Austausch.

Zweibrücken, 12. 8. 98.

Gestatten Sie mir, geehrter Herr Professor, noch einige Bemerkungen zu dem unter „Meinungsaustausch" in Nro. 15 des „Klavierlehrers" veröffentlichten Brief von mir.

Auf die erste Randbemerkung habe ich zu erwidern, dass ich mit meinem Ausdruck „die neueste" die von Riemann zuletzt herausgegebene Klavierschule bezeichnen wollte.

Ihrer zweiten Bemerkung zustimmend, kann ich mich doch nicht der Gegenbehauptung enthalten, dass eine von den „Schablonenklavierschulen" mit ihren so überaus spielfertig dargestelltem Tonleitermaterial leicht zu einem bequemen Ruhekissen „für" gewisse Lehrer und Schüler wird, während der Lehrer, der ohne solche Hülfe verfahren muss, lehrend lernt.

Ich habe nicht selten in umfangreichen Klavierschulen Sonatensätze gefunden, denen der ganze Durchführungstheil gekürzt war. Mir erscheint das immer als Barbarei; doch will ich damit nicht ein allgemein giltiges Urtheil aussprechen, sondern ich bescheide mich dem Schöpfer einer hervorragenden Klavierschule gegenüber.

Ich freue mich nun, die Letztere kennen gelernt zu haben und möchte noch ausdrücken, wie mir ihr Inhalt wohl gefällt.

Diese Schule liefert einen neuen Beweis dafür, dass nur der hervorragend begabte und erfahrene Pädagog ein Schulwerk schreiben soll, was alsdann herauskommt, werden Fachleute und Dilettanten immer als giltig erkennen.

Sie gründen Ihre musikalische Erziehung gleichsam auf die Erweckung und Bildung des Gehörsinnes und des rythmischen Gefühls und gehen damit direkt auf's Ziel los, ohne das kindliche Begriffsvermögen vorerst mit abstraktem Stoff zu belasten. Sie wecken Lust und Gefühl dadurch, dass Sie Ihren wohlgefälligen Melodien von Anfang an sinnreiche Textesworte unterlegen und zum Singen anregen. Die musikalische Formenlehre, so früh als möglich in den Unterricht einzuführen, ist ebenso nothwendig als schwierig in der Darstellung für Kinder, und ich muss gestehen, dass Ihre Behandlung dieses Stoffes mir eine willkommene Anregung bietet, die ich dankbar verwerthen will. Durch Analogien des musikalischen Satzbaues mit leicht übersichtlichem Text in poetischer Form muss das Kind aufs günstigste aufgeklärt und beeinflusst werden, dieser Anfang schliesst mehr in sich, als man auf den ersten Blick sieht. Mit völliger unwiderleglicher Sachkenntnis behandeln Sie die technische Ausbildung der Hand, eine Aufgabe, die so Wenige rationell erfüllen. Ich glaube, dass die ganze Kunst der Unterweisung auf der Elementarstufe darin besteht, dass der Lehrer sich aller der Keime bemächtigt, die die Natur dem Kinde mitgegeben hat, darum erscheint mir Ihre Art, alle Sinnes- und Verstandskräfte des Schülers von vorn herein zusammen wirken zu lassen, überaus günstig. Dabei ist die Stoffanordnung durchweg so, dass der Schüler nicht erlahmen wird; denn das ganze Gebiet zeigt sich ihm nach und nach durch die überaus einfache und klare Darstellung in angenehmster Gestalt.

Da die meisten unserer grossen und besuchtesten Konservatorien leider die seminaristische musikalische Ausbildung nicht in ihren Plan aufgenommen haben, so sind Werke wie Ihre Klavierschule (verbunden mit Ihren kommentatorischen Werken, auf die die Schule überall hinweist) für junge Lehrkräfte eine Quelle höchst erspriesslicher Fortbildung zu werden wohl geeignet.

Mit vorzüglicher Hochachtung
Ihre ergebene
Elsbeth Friedrichs.

Sehr geehrte Redaktion!

Die Kritik des Herrn Naubert in No. 8 des „Klavier-Lehrers“ über meinen Kommentator enthält so viele Widersprüche und unbegründete Behauptungen, dass sich der ergebenst Unterzeichnete veranlasst sieht, um Aufnahme nachstehender Erklärung zu ersuchen!

Wenn ich sage, dass die ganze Note 4 Sekunden, die Dreiviertelnote 3 Sekunden, die Achtelnote ½ Sekunde dauern, und Herr Naubert sich berechtigt fühlt, auf Grund dieser klaren Darstellung, zufolge der Verschiedenheit der Tempi, die Angabe der Notenwerthe als unzutreffend zu bezeichnen, so enthüllt Herr Naubert damit seine ganze pädagogische Bedeutung, denn dass der Begriff Sekunde nicht mathematisch genau abgewogen werden soll, ist jedem erfahrenen pädagogisch gebildeten Lehrer ohne weiteres verständlich, nur Herrn Naubert nicht; aber glaubt Herr Naubert im Ernste, dass es einen Pädagogen ausser ihm geben wird, der bei der Notenlehre mit der Uhr in der Hand die Zeitwerthe der Musik ausmisst?

Nur einen klaren Zeitbegriff soll das Wort Sekunde abgeben, um eine genaue Vergleichung der Notenzeitwerthe unter Vermeidung einer zu grossen Zahl von Brüchen zu ermöglichen. Oder ist Herr Naubert im Stande, einen klareren Zeitbegriff mir anzugeben? Ich fordere ihn dazu auf! Bis dahin aber verharre ich in der festen, begründeten Ansicht, dass mein Begriff die beste Zeiteinheit nennt und zur klaren Beurtheilung von Notenzeitwerthen hervorragend geeignet ist. — Ferner: Herr Naubert sagt. Der Kommentator erleichtert das Auffinden der Tasten, aber er befördert ein mehr gedankenloses Tastensuchen, vermehrt die Unsicherheit. Das ist denn doch eine zu hohle und wurmstichige Behauptung; kein Wort sachlicher Begründung wird hinzugefügt, wo bleibt da die Objektivität einer fachmännischen Beurtheilung? Hat Herr Naubert auf der Gebrauchsanweisung nicht gelesen, dass der Schüler den Apparat wiederholt selbst aufstellen soll, und dass in der Zerlegbarkeit des Apparates der pädagogische Werth liegt? Ja, wenn der Apparat aus einem einzigen Stück bestände, dann hätte Herr Naubert recht; da aber der Schüler selbstständig damit hantiren soll, so wird er das Notenbild jeder Taste jeder einzelnen Oktave sich genau einprägen müssen, und erfahrungsmässig sich baldigst von der Abhängigkeit der auf der Unterseite angegebenen Numerirung der Täfelchen emanzipiren. Eine schädliche Wirkung, nämlich gedankenloses Tastensuchen und Vermehrung der Unsicherheit im Tastensuchen, wie sie Herr Naubert zu behaupten wagt, ist demnach absolut ausgeschlossen.

In noch schlimmerem Lichte erscheinen die weiteren Behauptungen des Herrn Naubert. Wie kommt Herr Naubert dazu, zu sagen: Der Verfasser will dem Schüler deutlich machen, dass eine Tonleiter wie die andere gebildet ist. Woher weiss er denn, was ich will? Nirgends auf dem Apparat habe ich das gesagt; damit fällt aber auch jede Berechtigung eines Angriffs nach dieser Richtung hin. Wenn er aber zum Schluss auf dem angeblich mechanischen Verfahren meines Apparats herumtritt, ohne auch nur den leisesten Beweis für diese Behauptung zu erbringen, so muss ich seinem pädagogischen Denken beispringen und ihn zunächst darauf hinweisen, dass das ganze Klavier ein Mechanismus ist, dessen äussere Einfachheit der Apparat mit knappen Worten erklärt, ohne dabei, wie Herr Naubert zu sagen beliebt, das Denken zu beschränken, sondern im Gegentheil zu Klarheit erzeugenden Vergleichen lebhaft anregt und demnach zu geistiger Arbeit geradezu zwingt.

Im übrigen sei schliesslich noch erwähnt, dass Herr Naubert erwähnt: Dilettanten und Autodidakten mag der Apparat Nutzen erweisen, — ein Sänger kann sich, ohne Klavier zu können, die Melodie, die er singen soll, wenn auch mühsam, zusammensuchen und anschlagen — nun, wenn das möglich ist, dann ist der pädagogische Werth des Kommentators von Herrn Naubert, wenn auch ungewollt, ohne weiteres zugegeben; denn wenn der Apparat das ohne Lehrer ermöglichen kann, dann muss er unleugbar als Lehrmittel in der Hand eines tüchtigen Lehrers erst recht wohlthätig wirken.

Der baldigen Zusendung der Aufnahmenummer des Klavier-Lehrers, den ich für dieses Jahr nicht abonnirt habe, entgegensehend,

zeichne ergebenst

Fdr. Henfsgen.

Krimmitschau, den 5. Mai 1898.

Da Herr A. Naubert leider nicht mehr unter den Lebenden weilt, fühle ich mich veranlasst, an seiner Stelle Ihnen zu antworten.

Ich kann nur sagen, dass ich das Urtheil des Herrn Naubert, nachdem ich den Tasten-Kommentator genau geprüft, in allen Punkten gerecht befunden habe, ja, dass mein eigenes Urtheil vielleicht noch schärfer ausgefallen wäre. Er hat noch mehr Schwächen, als die von Herrn Naubert hervorgehobenen.

Ich habe Herrn Naubert Ihr Begleitschreiben mitgesandt; Sie scheinen diesen erläuternden Brief ganz vergessen zu haben, sonst könnten Sie sich nicht über das, was die Kritik über das Aufsuchen der Tonleiter sagt, so entrüsten. Sie schreiben: „Wie kommt Herr Naubert dazu, zu sagen: Der Verfasser will dem Schüler deutlich machen, dass eine Tonleiter wie die andere gebildet ist. Woher weiss er denn, was ich will?“ — Und doch haben Sie selbst, nach genauer Angabe des Verfahrens, in ihrem ersten Briefe geschrieben: „Der Schüler lernt so erkennen, dass eine Leiter, wie die andere gebaut ist“ —, ja, Sie fügten hinzu, dass Sie diese Anmerkung am Apparat vergessen und durch eine kleine Beilage nachholen wollen. Hier haben Sie sich also selbst geschlagen. Und ähnlich ist es mit den übrigen Punkten in Ihrer Entrüstung über die Kritik. Ich kann Herrn Naubert nur beistimmen, wenn er die unzutreffende Weise der Notenwerthe rügt.

Für wen schrieben Sie denn den Kommentator? Doch für den allerersten Anfang bei Kindern, oder für Solche, die durch eigenes Studium zur Notenkenntniss gelangen wollen. Für Beide können die Angaben nicht korrekt genug sein. Was weiss das Kind aber von Zeiteinheiten und dem mathematischen Begriff der Sekunde! Ja, hätten Sie nur ein umschreibendes Wort, oder die Sekunde als Beispiel gebraucht; so schreiben Sie aber ganz apodiktisch: „Die ganze Note dauert 4 Sekunden“. Woher weiss denn das Kind oder der Autodidakt, dass dieser Ausspruch nicht wörtlich genommen werden soll? Ich möchte Sie wohl bitten, sich die Notizen ad 5 einmal recht genau durchzulesen, ob da Alles so ganz seine Richtigkeit hat.

Und nun mögen Sie sich noch so sehr über die Worte „mechanisch“ und „gedankenlos“ entrüsten, es bleibt stets wahr, dass Ihre und alle ähnlichen Hilfsmittel auf mechanische Weise zu erreichen streben, was schwach Begabten geistig zu erfassen, im Anfang vielleicht schwer wird. Und wenn Sie sagen, der Schüler solle mit seinem zerlegbaren Apparate selbständig hantiren, um sich „das Notenbild jeder Taste, jeder einzelnen Oktave genau einzuprägen“, so kommt mir das wie eine Spielerei vor, der die Nummern der Täfelchen Vorschub leisten. Ich glaube, keinem Lehrer fällt es ein, dem Anfänger sofort die Schreibart aller Noten einzuprägen; er lernt wohl das Tastenbild, das ja so einfach und klar daliegt, aber dass das Kontra-C unter der 5. Hilfslinie steht u. s. w., damit wird man beim Beginn des Unterrichtes schwerlich das Gedächtniss des Schülers beschweren. Und hat er vom natürlichen Mittelpunkt aus in ruhiger Fortschreitung seine Notenkenntniss nach der Höhe und Tiefe erweitert, dann braucht er nach meiner Ueberzeugung keinen Tastenkommentator mehr. *E. B.*

Antworten.

Ich bitte, alle an mich gerichteten Sendungen mit meiner genauen Adresse, wie sie unten auf der letzten Seite jeder Nummer des Klavier-Lehrers angegeben ist, zu versehen, damit in der Bestellung keine Verzögerung eintritt. E. B.

Redaktion der „Neuen Musikalischen Presse“, Wien. Ich bin mit Ihnen derselben Meinung, dass mein Tadel in Bezug auf die Inschrift der Gesellschaftsmedaille „dem Direktorium der Gesellschaft der Musikfreunde nicht allzuschwer auf's Herz fallen wird“. Es war auch gar nicht meine Absicht, den Herren das Herz zu beschweren; nur auf die Inkorrektheit und Schwerfälligkeit der Inschrift: „Für am Wiener Konservatorium ausgezeichnet beendete Studien“ wollte ich hinweisen, vielleicht, dass das Direktorium sich dadurch veranlasst fühlt, anstatt dieser eine dem Werth und der Würde einer solchen Medaille angemessenere zu wählen.

W. G. Köln. Ich weiss nicht, ob das Templesche, im Verlage von V. A. Heck in Wien erschienene Bild: „Franz Schubert in einer Gesellschaft beim Ritter Spaun“, das ich in No. 23 des Jahrganges 1891 dieser Zeitung besprochen, dasselbe ist, das jetzt als: „Schubertabend in einem Wiener Bürgerhause“ angezeigt wird. Jede Kunsthandlung wird Ihnen darüber Auskunft geben.

Professor **B. Sch. Rosario de Santa Fé** (Argentinien). Gern gestatte ich Ihnen, meine Aufgabenbücher in's Spanische zu übersetzen. — Für die gütige Anerkennung meiner Bestrebungen auf musikpädagogischem Gebiete spreche ich Ihnen meinen verbindlichsten Dank aus. Dass meine Werke dazu beigetragen haben, den Sinn für gute klassische Musik dort zu wecken und zu fördern, erfüllt mich mit grosser Genugthuung.

V. H. Bukarest. Heft 1—4 der Flugschriften sind vergriffen. Nur Heft 5: „Die Ausbildung des musikalischen Gehörs“ von Professor Dr. Schell ist noch zu haben. Falls sie es wünschen, lasse ich es Ihnen zusenden, es kostet 50 Pfennige.

R. H. Das Ihnen zunächst gelegene, sehr empfehlenswerthe Konservatorium, in welchem auch Elementarschüler unterrichtet werden, ist das des Herrn von Hennig, Kaiserstrasse 25a.

K. G. H. Detmold. Die Ausstattung der Klassikerausgaben, die bei Jul. Schuberth & Co. in Leipzig erschienen sind, ist in Bezug auf Papier und Druck eine vorzügliche. Die Korrektheit des Textes lässt nichts zu wünschen übrig. Jeder Band kostet 1 Mark. Mendelssohn's Lieder ohne Worte sind in der Ausgabe vertreten.

☛ Dieser Nummer liegt ein ausführliches Verzeichniss der

Edition Steingräber

bei, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen D. E.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben

von

Professor **Emil Breslaur.**

No. 18. **Berlin, 15. September 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das III. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.

Die Expedition.

Neuere Bestrebungen zur Begründung eines Deutschen Musiklehrer-Verbandes.

Herrn K. Zuschneid,
Redakteur der „Musikpädagogischen Blätter“ in Erfurt.*)

Mit Interesse habe ich die Anregungen gelesen, die Sie in Nr. 6 und 10 1897 der Musikpädagischen Blätter zur Gründung eines „Allgemeinen Deutschen Musiklehrer-Verbandes“ brachten. Sie regen damit eine Angelegenheit von neuem an, für die ich Jahre hindurch im Interesse der Berufsgenossen mit voller Hingebung gearbeitet, für die ich meine Zeit und Kraft eingesetzt, und die ich zu meiner Freude, unterstützt von einer Anzahl hochangesehener Musiker, bald in's Leben treten sah. Leider musste ich aber schon wenige Jahre darauf das Scheitern der hoffnungsfroh begonnenen Schöpfung erleben.

Sie schreiben: „Wir wissen, dass es an Verbandsgründungen innerhalb unserer Interessensphäre nicht gefehlt hat. Warum solche zu dauernden Resultaten nicht geführt haben und auf einige wenige grossstädtische Vereinigungen von naturgemäss engbegrenzter Wirksamkeit beschränkt blieben, wollen wir hier ununtersucht lassen.“ — — Gestatten Sie mir, dass ich hier anknüpfe und in kurzen Zügen ein Bild entwerfe von dem, was in der Verbandsangelegenheit bereits geschah, wie es geschah und woran es scheiterte. Ich möchte es um so lieber, da die Hauptpunkte der zu erreichenden praktischen und ideellen Ziele, die Sie aufstellen: staatliche Prüfung und eine Versorgungskasse, sich fast genau mit den von uns damals in's Auge gefassten Zielen decken. Die Erfahrungen, die wir bei den früheren Bestrebungen gemacht, sind lehrreich genug für Nachstrebende.

Bald nach der im Jahre 1879 erfolgten Gründung des Vereins der Berliner Musiklehrer und Lehrerinnen, dessen segensreiche Wirkungen sich schon nach kurzem Bestehen geltend machten, tauchte im Verein, unterstützt durch mehrfache Anträge von ausserhalb, der Wunsch auf, die Gründung auf weitere Kreise auszudehnen und einen grossen deutschen Verein in's Leben zu rufen. So erging denn schon im Jahre 1884 ein von namhaften Musikern Berlin's — ich nenne nur die Namen Professor Alsleben, Xaver Scharwenka, Dr. Hans Bischoff — unterzeichnetes Rundschreiben an 147 Musiker der verschiedensten deutschen Städte, in welchem dieselben zur Begründung von Lokal-Vereinen aufgefordert wurden, mit dem weiteren Gedanken, diese dann zu einem Deutschen Musiklehrerverbande

*) Dieser Aufsatz wurde in No. 12 der inzwischen eingegangenen „Musikpädagogischen Blätter“ veröffentlicht, leider mit vielen Auslassungen, weshalb ich mich veranlasst sehe, denselben hier in seiner ursprünglichen Gestalt wiederzugeben.
E. B.

zusammenzuschliessen. Schon in kürzester Zeit erhielten wir von thatkräftigen Männern zahlreiche und freudige Zustimmungen und bald hatten sich in elf Städten: Kassel, Frankfurt am Main, Danzig, Dresden, München, Leipzig, Karlsruhe, Köln, Königsberg und Hamburg Lokal-Vereine gebildet. Bereits im nächsten Jahre, Mai 1885, tagte in Berlin eine Delegirtenversammlung, in welcher über den neu zu begründenden „Allgemeinen Verband" und seine Hauptziele berathen wurde. Als erstes Ziel wurde die Schöpfung einer Zentral-Krankenkasse in's Auge gefasst und darüber berathen, wie eine solche in's Leben zu rufen sei. Es wurden die provisorischen Statuten für dieselbe durchberathen und die Versammlung konnte mit der befriedigenden Genugthuung geschlossen werden, dass sie eine Basis zur allgemeinen Verständigung gefunden habe. Im September desselben Jahres gingen die ausgearbeiteten allgemeinen Statuten, die Statuten der Krankenkasse, sowie Fragebogen, an die elf Ortsvereine ab und im Frühjahr des nächsten Jahres (1886) konnte die Konstituirung des Verbandes erklärt werden. Berlin wurde für die nächsten zwei Verwaltungsjahre als Vorort gewählt. Ich erwähne hier gleich noch, dass nur drei der Verbandsvereine ihren Beitritt zu der in Aussicht genommenen Zentralkrankenkasse erklärten. Als eine der wichtigsten und demnächst in Angriff zu nehmenden Aufgaben wurde die Frage der Musiklehrer-Prüfungen hingestellt.

Hier war von dem Berliner Verein und durch einen lebhaften Meinungsaustausch in der musikpädagogischen Zeitschrift „Der Klavierlehrer" bereits tüchtig vorgearbeitet und Material gesammelt worden. Wir hatten erfahren, dass in Köln seit dem Jahre 1839 eine staatliche Verfügung besteht, nach welcher alle Musiklehrer, welche Privatunterricht ertheilen wollen, den Erlaubnissschein zu erwerben und einen Befähigungsnachweis beizubringen hätten. 1884 wurde diese in Vergessenheit gerathene Verfügung durch eine neue Bekanntmachung der Regierung wieder in Erinnerung gebracht und eine Prüfungs-Kommission zur Erwerbung des Befähigungszeugnisses eingesetzt. Hier bestand also schon der Anfang von dem für die hochwichtige Frage zunächst zu erstrebenden Ziele. Weitere Anfragen ergaben, dass Oesterreich seit dem Jahre 1871 eine staatliche Prüfungs-Vorschrift für die Musiklehrer erlassen hat und dass in den Niederlanden der Tonkünstler-Verein nach einer abschläglichen Antwort des Ministeriums die Lösung der Frage durch eine von ihm gewählte Prüfungs-Kommission selbst in die Hand genommen hat. So ging denn unsererseits nach eingehenden Berathungen im Februar 1886 eine vom Vorstande des Berliner Musiklehrer-Vereins unterzeichnete Eingabe nebst erläuterndem Schreiben an das Kultusministerium ab, die Bitte enthaltend, eine amtliche Prüfung für den Musiklehrerberuf einführen zu wollen.

Wir haben, bezeichnend genug, auf diese Eingabe überhaupt keine Antwort erhalten.

Persönlich erklärte mir später der damalige Dezernent der Angelegenheit, Exzellenz Greiff, die preussische Gesetzgebung habe eine Prüfung der Musiklehrer nicht vorgesehen (vergl. meinen Aufsatz: „Eine Lücke in der Gesetzgebung", Klavierlehrer 1894 Nr. 2). Wollten wir etwas erreichen, so müssten wir durch eine Eingabe an den Reichstag versuchen, eine Aenderung in der bestehenden Gesetzgebung zu erzielen. Aber auch der Reichstag könnte nur bewirken, dass die Musikschulen unter Aufsicht des Staates gestellt und die Errichtung neuer von einer Prüfung der Leiter derselben und der an den Schulen wirkenden Lehrer abhängig gemacht wird.

Obligatorische Prüfung der Musiklehrer könne nicht verfügt werden, da dieses gegen die Gewerbeordnung verstossen würde.

In Erwartung der Antwort hatte die Angelegenheit eine Weile geruht. Eine Ermattung war eingetreten. Aber noch einmal kam sie durch die Verfügung eines Berliner Polizei-Lieutenants wieder in Fluss.

Einem hiesigen vorzüglichen Musiker, Stipendiaten der Meyerbeer-Stiftung, der um die Erlaubniss zur Anbringung eines Schildes mit der Aufschrift: „Konservatorium für alle Zweige der Tonkunst" nachsuchte, wurde der Bescheid, dass er erst einen Befähigungsnachweis zu erbringen habe, da die Bezeichnungen „Konservatorium" und „Direktor" nicht so ohne weiteres geführt werden dürften. Auf meine persönliche Anfrage wurde mir der Bescheid, dass der Polizei allerdings das Recht zustehe, für gewisse Bezeichnungen, wie: Doktor, Direktor, Musikschuldirektor u. a. den Befähigungsnachweis zu verlangen.

Da uns der Staat im Stich gelassen, so wollten wir es mit der Polizei versuchen, um einen Schutz gegen das Pfuscherthum im Musikunterrichtswesen zu erlangen; ich berief im November 1888, auf mehrfach an mich ergangene Aufforderungen, eine Versammlung von Leitern Berliner Musikschulen, von denen achtzehn meinem Rufe folgten und verlas eine Eingabe an das Königliche Polizei-Präsidium, in welcher dasselbe gebeten wurde, die Vorstände der Berliner Polizei-Reviere anzuweisen, von den Begründern neuer Musikschulen in Berlin den Befähigungsnachweis zu verlangen. Diese Eingabe, von 24 Musikschulleitern unterschrieben, erfuhr eine abschlägliche Antwort, — unsere Bemühungen um eine staatliche oder städtische Unterstützung waren also vergebens gewesen.

Inzwischen waren aber auch unsere anderen Bestrebungen gescheitert.

Unser so hoffnungsfroh in's Leben getretene Verband war bereits wieder in der Auflösung begriffen. Im Berliner Verein war, veranlasst durch innere Zwistigkeiten, ein neuer Vorstand gewählt worden, der dem Verbande nicht das nothwendige Interesse entgegenbrachte und in ihm nur eine Quelle unnützer, die Lokal-Vereine belastender Aus-

gaben erblickte. Ein von diesem Vorstand gestellter Antrag auf Ausscheiden des Berliner Vereins aus dem Verbande wurde, so sehr ich auch warnte und auf die grossen materiellen und ideellen Vortheile der allgemeinen Vereinigung hinwies, von der Majorität angenommen.

Zwar brachte ich später, als der innere Zwiespalt unseres Vereines durch einen neuen, mit Wärme und Energie für das Vereinsleben eintretenden Vorstand völlig gelöst war, die Angelegenheit noch einmal zur Sprache und beantragte unseren Wiedereintritt in den Verband; aber die finanzielle Frage, die kleinen Geldopfer, welche den einzelnen Vereinen oder den Mitgliedern dadurch auferlegt wurden, die Schwierigkeit der Abrechnung und Abwickelung derselben, die Lauheit der anderen Vereine, die Lässigkeit in der Erfüllung ihrer pekuniären Verpflichtungen dem Verbande gegenüber und Aehnliches, was in der Diskussion zur Sprache kam, machten die Versammlung wenig geneigt, meinem Antrage zuzustimmen, er wurde mit wenigen Stimmen Majorität abgelehnt. Die Auflösung des ganzen Verbandes war die vorauszusehende, fast unmittelbar eintretende Folge, — der schöne, grosse Gedanke einer „Allgemeinen Vereinigung der Berufsgenossen“ also damit gescheitert.

Sie ersehen hieraus, geehrter Herr, welche unglaubliche, leider vergebliche Mühe es verursacht hat, um nur den kleinsten Theil von dem zu erreichen, was Sie planen. Sie wollen:

1. „Staatliche Anerkennung des musikalischen Lehrberufs durch Normirung einer einheitlichen Prüfungsordnung für männliche und weibliche Kandidaten des musikalischen Lehrfachs. Ausscheidung des Musikunterrichts aus der Kategorie der „freien Gewerbe.“
2. „Einrichtung von Musiklehrer-Bildungskursen an den staatlich anerkannten Anstalten mit feststehenden Lehrzielen für die verschiedenen Zweige des musikalischen Unterrichts, insbesondere des Schulgesangunterrichts.“
3. „Begründung eines einheitlichen Pensions- und Versorgungsinstituts für Musiklehrer und Lehrerinnen unter staatlicher Sanktion.“
4. „Normirung von Honorarsätzen auf Grund eines anzunehmenden Minimums; Abschaffung der Honorarabzüge bei zufälligen, durch die Schüler veranlassten Stundenausfällen.“
5. „Begründung eines einheitlichen Vermittelungs- und Auskunftbureaus für Besetzung von Dirigenten-, Organisten- und Musiklehrer-Stellen. Hebung ungenügender Gehaltssätze, besonders der Schulgesanglehrer, Organisten und Vereinsdirigenten.“

(Wie denken Sie sich, um nur eine Ihrer Forderungen herauszugreifen, von einer Zentrale aus die Begründung eines Auskunftsburaus? Wird sich Jemand, der in Berlin einen Musiklehrer wünscht, nach Erfurt wenden, um einen solchen zu erlangen? Wir hatten hier in Berlin einen Nachweis für Musiklehrerstellen durch ein „Jahrbuch zur Orientirung bei der Wahl einer musikalischen Lehrkraft“ eingerichtet, in welchem alle Vereinsmitglieder, nach Fächern und Stadtbezirken geordnet, angeführt waren, und das jährlich in 2000 Exemplaren an Berliner Familien verschickt wurde, hatten aber damit nicht den erhofften Erfolg, und mussten demzufolge das Heft bald wieder eingehen lassen.)

6. „Vertretung und Förderung der idealen und realen Fach- und Standesinteressen durch ein offizielles Verbandsorgan.“

(Zum Verbandsorgan wurde bei dem von uns in's Leben gerufenen Deutschen Musiklehrerverbande meine musik-pädagogische Zeitschrift; „Der Klavier-Lehrer“ gewählt. Sie ist heute noch Vereinsorgan der Einzelvereine, aber ohne dass für die einzelnen Mitglieder ein Zwang zum Halten der Zeitung bestände, was ganz undurchführbar gewesen wäre.)

Es gehört, verzeihen Sie, dass ich offen bin, eine Unkenntniss aller einschlägigen Verhältnisse dazu, um zu glauben, alles, was Sie planen, liesse sich in absehbarer Zeit erreichen und zwar von einem abseits vom Zentrum der Intelligenz gelegenen Orte, und ohne Gehilfen, die durch klangvolle Namen die Kollegen aller Orten mit Vertrauen zu der Sache erfüllen können. Wir erfreuten uns der Mithilfe hochangesehener in allen Gauen Deutschlands bekannter Männer, wir brachten die grössten Opfer an Zeit und Geld, wir wurden unterstützt von zehn Lokalvereinen; aber alles scheiterte an der unglaublichen Theilnahmlosigkeit der Kollegen.

Es sollte mich freuen, wenn Sie mit Ihren Bestrebungen mehr Glück haben sollten als wir gehabt haben, aber ohne Begründung von zahlreichen Lokalvereinen in allen Theilen Deutschlands ist nichts zu erreichen, und intelligente, praktisch veranlagte, selbstlose und thatkräftige, in ihren Kreisen wohlangesehene und vom Vertrauen der Kollegen getragene Männer, die mit warmem Herzen Zeit und Kraft für die Erreichung des Zieles einsetzen, müssen an der Spitze dieser Vereine stehen. Solche sind aber sehr schwer zu finden. Der beste Beweis dafür ist der, dass es uns trotz aller unserer Bemühungen nur gelungen ist, 10 Vereine ins Leben zu rufen, von denen aber nur wenige ein Lebenszeichen von sich geben.

Der Zweck dieser Zeilen ist, Sie und diejenigen, welche sich weitgehenden Erwartungen auf das Gelingen des Unternehmens hingeben, vor Enttäuschung zu bewahren, Ihren Thätigkeitsdrang aber in Bahnen zu lenken, die geeignet sind, wenigstens einige der von Ihnen ins Auge gefassten Ziele zu erreichen. Unser Berliner Verein umfasst die Provinz Brandenburg. Alle in dieser Provinz lebenden Musiklehrer und Lehrerinnen dürfen sich nach unseren behördlich genehmigten Statuten unserm Verein anschliessen und geniessen alle Vortheile, die derselbe bietet, also Theilnahme an der Krankenkasse, die den Kranken wöchentlich 10,50 Mark Krankengeld auf 13 Wochen zahlt, ferner an der Darlehns- und Unterstützungskasse, an der Vereiuigung für den Sterbefall,

an der in der Gründung begriffenen Pensionskasse und schliesslich an der Belehrung durch Besuch der öffentlichen Versammlungen.

Gründen Sie für die Provinz Sachsen gleichfalls einen solchen Verein, suchen Sie Männer, die in den musikalischen Kreisen der Provinz Ansehen geniessen und die die eben hervorgehobenen Eigenschaften besitzen, stellen Sie dieselben an die Spitze des Vereins und arbeiten Sie fleissig mit, dann werden Sie in verhältnissmässig kurzer Zeit gute Erfolge erzielen und Sie werden sich den Vorwurf ersparen, Unternehmungen geplant zu haben, auf deren Verwirklichung in absehbarer Zeit keine Aussicht vorhanden ist. Gelingt Ihnen aber auch das nicht, dann veranlassen Sie die Kollegen sich der Pensionskasse des Allg. d. Musiker-Verbandes anzuschliessen. Derselbe besitzt in fast allen Orten Deutschlands Lokalvereine und verfügt über ein Vermögen von 1 Million 600 000 Mark. Für eine Monatsquote, Beitrag von 1,50 Mark zahlt derselbe nach 30 Jahren jährlich 96 Mark, für 2 Quoten — 192, bis 6 — 576 Mark Alterspension. Dieser Verband plant auch eine Krankenkasse für alle Musiker Deutschlands, der sich jeder Musiklehrer und jede Musiklehrerin wird anschliessen können.

Es ist allerdings nicht zu läugnen, das dasjenige, was die Pensionskasse ihren Mitgliedern, selbst bei höchster Quotenzahlung bietet, zur Bestreitung auch nur der einfachsten Lebensbedürfnisse nicht ausreicht. Wer 30 Jahre jährlich 108 Mark Beitrag gezahlt hat, erhält eine Jahrespension von 576 Mark. Zu viel, um zu verhungern, zu wenig, um satt zu werden. Dies, sowie der Umstand, dass durch eine grössere Inanspruchnahme der Kasse bei wechselnder Anzahl der Pensionäre, sowie durch Zinsreduktionen die Leistungsfähigkeit der Kasse in Frage gestellt wird,*) verhinderte seiner Zeit den Anschluss des Berliner Musiklehrervereins an die „Deutsche Pensionskasse für Musiker“. Auf meinen Rath schlossen wir einen sehr vortheilhaften Vertrag mit der Versicherungsgesellschaft „Victoria“ ab, in welchem die verschiedensten Arten der Versicherung (Unfall-, Todes-, Invaliditätsversicherung) vorgesehen sind.

So kann sich, fassen wir den letzten Punkt ins Auge, Jemand im 20. Lebensjahr mit 5000 Mark, zahlbar nach Erreichung des 60. Lebensjahres versichern, wofür er einen jährlichen Beitrag von 87 Mark bezahlt, oder im 30. Lebensjahre gleichfalls für das 60. mit der gleichen Summe, in welchem Falle die jährlihhe Prämie 145 Mark beträgt.

Allerdings sind die Beiträge etwas höher, als die der „Deutschen Pensionskasse“, aber da die „Victoria“ ein Rechnungssystem der steigenden Dividende eingeführt hat, so verringert sich, entsprechend den Rechnungsabschlüssen, der Beitrag von Jahr zu Jahr. Von Wichtigkeit für den bei der „Victoria“ Versicherten ist es, dass derselbe nach einer bestimmten Anzahl von Jahren eine grössere Summe in die Hand bekommt, mit der er oder seine Angehörigen irgend ein geschäftliches Unternehmen ins Leben rufen können! Ferner ist die Bestimmung höchst beachtenswerth, dass die „Victoria“, wenn die Prämie für eine Versicherung drei Jahr berichtigt ist, Darlehen gegen mässige Zinsen gewährt.

Es wurde oben erwähnt, das dasjenige, was die „Deutsche Pensionskasse“ selbst bei höchster Quotenzahlung ihren Mitgliedern giebt, selbst zur einfachsten Lebensführung des Einzelnen nicht hinreicht. Etwas besser ist es mit der Summe bestellt, die dem bei der „Victoria“ Versicherten in einem bestimmten Lebensalter zufällt, aber zureichend ist auch diese nicht. Erhält er z. B. im 65. Lebensjahre 10000 Mark, die er nicht geschäftlich anlegen will, was ist mit 400 Mark Zinsen anzufangen? Da eröffnet sich ihm aber zur Erhöhung seiner Einnahmen eine Hilfsquelle in den Rentenanstalten. Ueberreicht man z. B. der mit der „Victoria“ verbundenen die 10000 Mark, so erhält man dafür 11 $^1/_{10}$ pCt. Zinsen also 1111 Mark jährlich.*)

Alle diese aus reiflicher Erwägung hervorgegangenen Vorschläge und Einrichtungen scheinen Ihnen, Herr Z. ganz entgangen zu sein, denn sonst wären Sie wohl mit Ihrem Vorschlag, eine Pensionskasse für deutsche Musiklehrer und Lehrerinnen zu begründen, etwas vorsichtiger gewesen.

Bei dieser Gelegenheit sei aber, wie wiederholt in dieser Ztg. geschehen, auf die Vortheile hingewiesen, welche die „Victoria“ unsern Mitgliedern bei den verschiedensten Arten der Versicherung — Unfall-, Lebens-, Altersversicherung — gewährt, ferner auf die Nothwendigkeit, uns bei Zeiten gegen die durch Alter oder Unfälle veranlasste Arbeitsunfähigkeit zu schützen.

Die moderne Sozialpolitik hat die Sorge für unsern Stand, die Linderung unserer Noth nicht vorgesehen, ihre Sorgfalt erstreckt sich nur auf diejenigen, welche mit der Kraft des Armes, der Muskeln und Sehnen ihr Brot verdienen. Der Mann der geistigen Arbeit gehört nicht zu den vom Staate begünstigten Kreisen. Wir sind demnach auf uns selbst angewiesen, auf unsere Kraft, auf unsern festen Willen. Helfen wir uns also selbst, — die Mittel und Wege dazu kennen wir.

Emil Breslaur.

*) Dieser Fall ist jetzt wirklich eingetreten. Das Präsidium der Pensionskasse bittet in der „Musikerzeitung“ um Extrazuwendungen und hält diese des ständig sinkenden Zinsfusses halber für dringend nothwendig.

*) Ausführliches über die Vortheile, welche uns die „Victoria“ gewährt, findet man in meinem Aufsatz: „Wie sorgen wir für das Alter?“ 1891 No. 5 des „Klavier-Lehrer“.

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

b. Die französische Oper.

Von Anna Morsch.

(Schluss.)

Die Vorwürfe, die Rameau von seinen Gegnern gemacht wurden, trafen vorzugsweise seine Orchestrirung, er ging bahnbrechend in der Kunst der Instrumentirung voran.

Statt des gewohnten, einfach begleitenden Basses, tauchen in seinem Orchester selbständige Motive auf, die neben den Singstimmen einhergehen, seine Modulation —, die Folge seiner theoretisch-spekulativen Natur, — bewegte sich in viel freierer und ausgedehnteren Weise, den Musikern und dem Publikum aber klang sie fremd und überraschend an's Ohr; — schliesslich brachte er noch seine bedeutenden kontrapunktischen Kenntnisse in feiner Weise in den Chor- und Ensemblesätzen zur Geltung; seine Werke gestalteten sich dadurch zu einem reicheren und kunstvoller verwebten Ganzen, zu dem aber erst nach und nach das Verständniss des Publikums geweckt und erzogen werden konnte. In den übrigen äusseren Formen jedoch folgt Rameau genau den Wegen seines Vorgängers, in seinen Gesängen herrschen dieselben kurzen knappen Motive, dieselbe pathetische, sich dem Ausdruck des Worts anschmiegende Rezitation, die scharf pointirte Deklamation. Manchmal zieht es allerdings wie eine leise Erinnerung ein Hauch der italienischen Kantilene durch seine ariosen Gesänge, kleine zierliche Melismen klingen hindurch und mildern das feierliche Pathos der Deklamation. — Rameau steht in musikalischer Hinsicht unendlich höher, als seine Vorgänger; sein grosses Verdienst auf dem Gebiete des Musikdramas wird weit überwogen durch seine Bedeutung als Klavierspieler und vor allem als Theoretiker, die näher zu beleuchten einer anderen Gelegenheit vorbehalten bleiben muss. — Hier mag nur noch ein Urtheil Jean Jacques Rousseau's, der zu Rameau's Gegnern zählte, Platz finden. Rousseau schreibt: „Rameau ist der Erste; der Symphonien und reiche Begleitung gemacht hat: aber er ist darin zu weit gegangen. Er machte die Begleitungen so konfus, so überladen, dass einem der Kopf springen möchte bei dem unendlichen Gelärm der verschiedenen Instrumente während der Aufführung seiner Opern, die man mit Vergnügen hören würde, wenn sie die Ohren weniger betäubten. Daher kommt es, dass das Orchester, weil es immer im Spiel ist, nicht ergreift, nicht trifft und fast immer seine Wirkung verfehlt. . . . . . Um die Gesammtwirkung seiner Opern zu kennzeichnen, so meine ich, Niemand hat besser die Kunst der Kontraste verstanden, aber zu gleicher Zeit hat er seinen Opern jene glückliche und so sehr gewünschte Einheit nicht zu geben gewusst und er konnte nicht dazu gelangen, ein gutes Werk aus vielen guten wohl arrangirten Stücken zusammenzusetzen."

Trotz dieses absprechenden Urtheils und einer kleinen, konsequent gegnerischen Parthei, der sich, ausser Rousseau, Männer wie Diderot und Grimm gesellten, beherrschte Rameau's Einfluss während 20 Jahre die französische Bühne mit souveräner Macht und erst am Abend seines Lebens erstand seiner Oper ein viel gefährlicherer Feind, als die erwähnten Gegner. Im Jahre 1752 kam eine italienische Operntruppe nach Paris und erwarb die Erlaubniss, komische Opern aufführen zu dürfen.

Pergolese's „Serva padrone" schlug aber sofort derart beim Publikum durch, dass unter den Musikern ein gewaltiger Aufruhr entstand. Die musikalische Welt stand sich plötzlich mit zwei schroff entgegengesetzten Ansichten gegenüber: den „Buffonisten", die die italienische Oper als die einzig wahre Musik erklärten und den Antibuffonisten, die streng an den alten geheiligten, nationalen Prinzipien festhielten. Rousseau, der sich früher selbst schon an kleinen Opern versucht hatte, wurde jetzt der begeistertste Anwalt der Italiener; — er ging so weit, die französische Sprache für gänzlich ungeeignet für die Musik zu erklären, mithin sei eine französische Oper, französische Arien und dergleichen überhaupt eine Unmöglichkeit. —

Rousseau zeigt sich in diesem, wie in dem früher über Rameau zitirten Urtheil voll schroffer Einseitigkeit, auch bewirkte sein glühender Enthusiasmus der italienischen Oper vorläufig noch keine bleibende Stätte in Frankreich, nach zwei Jahren verliess die Truppe Paris wieder; — aber die leichten, lockenden Klänge, die süss einschmeichelnde Melodik der italienischen Kantilene hatte doch einen so tiefen Eindruck in den Herzen des leichtempfänglichen französischen Volkes zurückgelassen, dass fortan der Absolutismus der alten Nationaloper, zu derem hohlen Pathos sich die Empfindungen des Publikums doch nur künstlich hinaufschrauben mussten, gebrochen war. Immer ungestümer wurde das Verlangen, der Zeit Rechnung zu tragen und emsig bemühten sich die Musiker, eine Verschmelzung beider Style herbeizuführen. Ihren Versuchen verdankt die französische Operette ihre Entstehung, die sich durch ihr leicht geschürztes Genre, die in ihr durchgeführte Verbindung zwischen ariosem Gesang und gesprochenem Dialog rasch in die Gunst des Publikums einschmeichelte.

Die grosse Oper verblieb einstweilen auf ihrem Standpunkt und erst der universale Geist eines deutschen Meisters schuf ihr eine durchgreifende Reform, es war Ritter Christoph von Gluck. — Rameau starb 1764, nach seinem Tode setzte sich der Kampf der Buffonisten und Antibuffonisten in ungeschwächter Erbitterung fort, während die Hauptschöpfer der französischen Operette Philidor, Monsigny und vor allem Gretry mit seinen frischen, quellenden Melodien, seiner reichen Begabung für naturwahre Charakterzeichnung dem grossen deutschen Reformator wacker vorarbeiteten. Aber diese Er-

eignisse hängen so innig mit der Entwicklung und dem damaligen Standpunkt der deutschen Oper zusammen, dass wir uns jetzt erst Deutschland zuwenden müssen, um zu sehen, welchen Weg und welchen Verlauf das musikalische Drama, dieses von Süden importirte Kind der italienischen Renaissance, in den nordischen Gauen gewonnen, um dann zusammenfassend die Geschichte der französischen, deutschen und italienischen Oper weiter verfolgen zu können.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Die allwöchentlich, Donnerstag von 7—8 Uhr, in der Heilig-Kreuz-Kirche am Blücherplatz stattfindenden Kirchenkonzerte haben wieder ihren Anfang genommen. Der Zutritt zu denselben ist frei. Herr Organist Irrgang, der Veranstalter dieser Konzerte, hat es sich zur Aufgabe gemacht, auch den weniger bemittelten Kreisen gute geistliche Musik zu bieten, die sich aus den besten Erzeugnissen der Orgel- und Gesangslitteratur zusammensetzt. Nambafte Gesangs- und Instrumentalkräfte stellen ihre Kunst in den Dienst der guten Sache, und wir können Jedem, der Freude an guter Kirchenmusik hat, den Besuch dieser Konzerte warm empfehlen.

— Die in Folge des Preisausschreibens der „Deutschen Warte“ gekrönten Kompositionen des Deye'schen Liedes „Flagge heraus“ von Conrad Gretscher und Robert Schwalm sind soeben im Verlage der genannten Berliner Tageszeitung in 2-, 3-, und 4-stimmigem Arrangement, sowie für eine Singstimme mit Klavierbegleitung erschienen.

— Aus dem Jahresbericht der ehemals Eduard Horak'schen Klavier-, Gesang- und Orgelschulen in Wien, jetzt von Herrn Franz Brixel geleitet, liest man die ausserordentliche Rührigkeit und Disziplin, mit der die Anstalt geleitet, aber auch die grosse Theilnahme heraus, die derselben entgegengebracht wird. Die Schule gliedert sich in 4 Zweiganstalten in den verschiedenen Stadttheilen Wiens, die aber unter einheitlicher Leitung stehen; 54 Lehrer und Lehrerinnen sind beschäftigt, 742 Schüler nebst 32 Lehramtskandidaten für die Staatsprüfung wurden unterrichtet; an den Kammermusikabenden nahmen 1100, an den musikhistorischen Vorträgen sogar 1170 Schüler theil. In den Schulen finden regelmässige Monats- und Jahresprüfungen statt, die Ansprüche, welche dabei gestellt werden, sind ziemlich grosse. So werden bei den Monatsprüfungen von jedem Schüler das exakte Spiel von 6 Etüden und 6 Tonstücken, je eins davon aus dem Gedächtniss, verlangt und bei den Jahresprüfungen hat jeder Schüler aus dem Lehrstoff ein Repertoir von 12 Tonstücken — 5 davon auswendig — und 12 Etüden exakt vorzutragen. Die zahlreichen bei diesen Prüfungen ertheilten Zeugnisse: „Vorzüglich“ und „lobenswerth“, beweisen, dass der grösste Theil der Schüler die Aufgabe gelöst hat. Von den 32 Lehramtskandidaten für die Staatsprüfung haben 21 diese Staatsprüfung, welche von der k. k. Prüfungskommission abgehalten wird, bestanden. Diese Kommission hat allein die Berechtigung Zeugnisse für die Befähigung zum Lehramt auszustellen und der vom Staat Approbirte erringt durch sein Zeugniss die Konzession zur Errichtung von Privat-Musikschulen. Herr Brixel beleuchtet in einem kleinen Leitartikel: „Privat- oder Schulunterricht“ die Vortheile des letzteren vor dem ersteren und seufzt darüber, dass sich in Bezug auf den Klavierunterricht die Erkenntniss für den fruchtbringenden Schulunterricht noch so wenig Bahn gebrochen. Deutschland sei in diesem Punkte viel weiter vorgeschritten, es existirten in jeder grösseren Stadt Deutschlands Musikschulen, die dem privaten Unterricht vorgezogen würden. Wir möchten Herrn Brixel den Seufzer zurücksenden und zwar wegen der uns mangelnden Staatsprüfungen. Es ist schwierig, Schulen und Konservatorien zu errichten, wenn der vom Staat durch eine Prüfung erlangte Befähigungsnachweis dazu nöthig ist; leicht dagegen, wenn es Jedem, ungeprüft und befähigt oder nicht befähigt, freisteht, Musikschulen zu eröffnen. Dass viele dieser auf schwankendem Grunde errichteten Musikschulen nicht dem Ideale entsprechen, welches Herr Brixel im Auge hat, bedarf erst keiner Erwähnung.

— Prof. Karl Klindworth, dessen geschäftliche Verbindung mit dem Konservatorium Klindworth-Scharwenker beendigt ist, wird von September ab in Berlin bei Herrn Pianofortehändler E. Müller, Potsdamerstr. 119 seinen Schülern Privat-, Klassen- und Einzelunterricht ertheilen.

— Der Newyorker „Figaro“ berichtete kürzlich über die Entdeckung eines vierten Stimmregisters. Dr. Frank E. Miller in Newyork entwickelte gelegentlich eines Vortrages über gemeinsam mit E. F. A. Wangemann gemachte persönliche Beobachtungen, über Diagnose und Behandlung bei Stimmverlust verschiedene neue Vorgänge des Kehlkopf-Mechanismus. Unter vielen interessanten Beobachtungen illustrirte er im Verein mit Frau Anna Lankow an einer Schülerin derselben, Mrs. Beatrice Flint, die entwickelteren Fähigkeiten der Kehlkopfmuskeln, die bei Mrs. Flint eine vierte Klangfarbe gestatten — und die Benennung derselben durch Frau Lankow als viertes, Flageolett-Register (es klingt wie Flageolett) wurde allgemein anerkannt und acceptirt. Ausser Mrs. Flint haben drei andere Schülerinnen von Frau Lankow dieses Register, (alle vier sind hohe Soprane, und das Register geht vom hohen, dreigestrichenen D bis zum hohen G oder Gis) was beweist, dass es durch spezifische Schulung

erworben werden kann. Dr. Miller's Vortrag, den er im Herbst wiederholen will, wurde mit stürmischem Beifall aufgenommen. Ueberlebensgrosse Zeichnungen der vier verschiedenen Kehlkopfstellungen, entsprechend den neuerdings acceptirten vier Registern, waren ebenfalls zur Hand.

— Dem General-Musikdirektor Felix Mottl in Karlsruhe ist vom Kaiser Franz Joseph der Orden der Eisernen Krone 3. Klasse verliehen worden.

— Eugen d'Albert hat einen Ruf als Lehrer am Leipziger Konservatorium angenommen. Er tritt seine Stellung voraussichtlich im April nächsten Jahres an.

— Der Leipziger Paderewski-Preis für die beste Symphonie ist diesmal von Sigismund Jordan de Stojowski, einem jungen, in Paris lebenden polnischen Komponisten gewonnen worden. An der Spitze der Jury, die den Preis zu vergeben hatte, stand Prof. Reinecke.

— Herr Wilhelm Tappert ist mit dem 1. d. M. aus der Redaktion des „Kleinen Journals" ausgeschieden; Herr Eugenio von Pirani tritt an seine Stelle.

— In Moskau gelangte am 5. August 1898 unter R. Bullerjahn's Leitung die D-dur Symphonie des in Berlin lebenden Komponisten Oscar Pasch mit grossem Erfolge zur Aufführung. Die Moskauer Zeitungen rühmen die Symphonie als ein Erzeugniss reich an Melodie, im Geist der Klassiker gehalten, nicht ohne romantische Färbung; der Stil ist nobel, die Themen sowie die Harmonisirung und Instrumentirung sind mit Meisterschaft ausgeführt.

— Die zu Beginn der Konzertsaison erscheinenden, unentgeltlich ausgegebenen „Mittheilungen Nr. 54" der Musikalienhandlung Breitkopf & Härtel in Leipzig bieten insofern erhöhtes Interesse, als sie ausser der grundlegenden klassischen Musik, eine Reihe hervorragender neuer Werke berücksichtigen, mit denen sich die Musikwelt theilweise schon beschäftigt hat, als sie noch handschriftlich vorlagen. Darunter befinden sich 2 Werke von Wilhelm Berger: die zur Tonkünstler-Versammlung in Mainz erfolgreich aufgeführte Symphonie in B-dur und seine Komposition für Männerchor und Orchester „Meine Göttin", die den von Stadtrath W. Simon in Königsberg i. Pr. ausgeworfenen Preis von 2000 Mark unter 65 Einsendungen erhalten hat. — Für den vielversprechenden Wiener Tonkünstler Max Jentsch ist August Stradal in den Fachzeitungen neuerdings lebhaft eingetreten. Daraufhin wird die Verlagshandlung zunächst die besonders gewürdigten 6 Konzert-Etüden und eine Barcarole für Klavier, sowie das Streichquartett in Fis-moll veröffentlichen. — Ein eigenartiges Prachtwerk unter dem Titel „Trifolium", welches die gemeinsame künstlerische Arbeit des Dichters M. Leiffmann, des Tonmeisters E. Humperdinck und des Malers A. Franz bietet, soll demnächst erscheinen. — Die Opernmusik ist bereichert worden durch W. von Baussnern's Oper „Dürer in Venedig" (mit Text von Adolf Bartels nach der gleichnamigen Novelle von Adolf Stern), von der der Klavierauszug fertig vorliegt. — Beachtung verdient die Urtext-Ausgabe klassischer Musikwerke, herausgegeben auf Veranlassung und unter Verantwortung der Königlichen Akademie der Künste in Berlin. Diese Ausgabe bietet die Meisterwerke in unverfälschter Gestalt, frei von willkürlichen Zuthaten und will damit den Lehrern die Freiheit der Auffassung zurückgeben. — Auf die Gesammtausgabe von Joh. X. Haberl's Werke wird von neuem Subskription eröffnet. Auch wird über den gegenwärtigen Stand der Sweelinck-Ausgabe, von der 7 Lieferungen vorliegen, berichtet. — Aus dem sonstigen reichen Inhalte der Mittheilungen wären hervorzuheben die kurzen Biographien über Konstanz Berneker, Königlichen Musikdirektor in Königsberg i. Pr. und Julius Klengel, Violoncell-Virtuos und Lehrer am Königlichen Konservatorium der Musik in Leipzig, ferner die Zusammenstellungen der Lieder und Gesänge, welche angesehene Künstler in ihr Repertoir aufgenommen haben.

Paris. In der Arena von Béziers fand unter ungeheurer Betheilung die Erstaufführung des musikalischen Dramas „Déjanire", Text von Gallet, Musik von Saint-Saëns, unter der persönlichen Leitung des Komponisten statt. Ueber 40000 Personen waren nach Béziers gepilgert, die meisten allerdings, um sich an den 400 Hektolitern Wein zu laben, die aus dem öffentlichen Brunnen flossen. Die Zahl der Debutanten, unter denen sich eine Regimentskapelle aus Barcelona und das Orchester des Liceo-Theaters befanden, betrug 1500. Die Darsteller Duc von der Pariser Oper, Frau Segond Weber und Frau Lafarcerie vom Odéon, leisteten Vortreffliches und Autoren wie Darstellern wurden zahlreiche stürmische Ovationen bereitet. Der Andrang war ein so bedeutender, dass Herr Castelbon de Beaux-Hôtes, der die Garantie für die über 100000 Frs. betragenden Kosten übernommen, wahrscheinlich gar keine Opfer zu bringen haben wird. Der Enthusiasmus in Béziers war einfach unbeschreiblich.

Bücher und Musikalien.

Dr. Carl Fuchs: Künstler und Kritiker oder Tonkunst und Kritik. Breslau, S. Schottländer.

Der als Vorkämpfer der Riemann'schen Phrasirungslehre rühmlichst bekannte Verfasser, der seit 10 Jahren in Danzig als Musiklehrer, Organist und Musikreferent wirkt, sucht aus Anlass der mannigfachen Vorkommnisse der letzten Jahre und der dadurch in der Presse angeregten Fragen über die Beziehungen der Künstler zum Kritiker in vorliegendem Werke eine Lösung der Fragen und Zweifel zu geben. Da sich dabei aber eine Fülle von Erwägungen öffnen, — denn bei gründlicher Erörterung kommt nicht nur das Verhältniss zwischen Künstler und Kritik, sondern zugleich auch das Verhältniss zwischen Kunst und Kritik in Betracht, nicht die Reproduktionen der Werke allein, sondern die Kritik über das Werk selbst, welches der Künstler vorführt, — so erörtert er die schwebenden Fragen auf breitester Grundlage. Herr Fuchs ist selbst Künstler von Beruf, andrerseits hat er die Schwierigkeiten des Kritiker-Amtes in zehnjähriger Praxis reichlich empfunden, so dass er im Stande zu sein meint, nach beiden Seiten Gerechtigkeit zu üben und ein klares Urtheil zu fällen. Er stellt uns zunächst das Ideal eines Kunst-Kritikers auf; des Kritikers Aufgabe ist nicht nur nach landläufiger Meinung die, Fehler aufzuspüren und Tadel auszusprechen und in Verbindung damit die Vorstellung, dass er Lust am Tadel und seiner dadurch geübten Macht hat, vielmehr ist es und sollte es sein die „Empfänglichkeit für das lobenswerthe Schöne". Und dann entwickelt er die vielen und hohen Anforderungen, die Fachkenntnisse, Universalität der Bildung, Charakterstärke u. s. w., die zu dem Berufe des echten Kunstrichters nothwendig sind und wie wenig die Wirklichkeit diesem Ideale entspräche, wie aber auch bei den herrschenden Kunstzuständen dem „Viel zu Vielen" und, nicht zu vergessen, der Rückwirkung der unparteiischen Kritik auf den Kritiker, die Erreichung dieses Ideals fast zu den Unmöglichkeiten gehöre. In kleineren Städten — und der Autor rechnet dazu die Städte von unter 60 000 Einwohnern — sei es einem Musiker, wenn er nicht pekuniär ganz unabhängig dasteht, fast unmöglich, eine freimüthige Kritik zu üben, ohne sich selbst in seiner Existenz zu gefährden. In den ganz grossen Städten, wie Wien und Berlin, mag dem Kritiker immerhin das freie Wort gegönnt sein, es treten ethische Anforderungen nur so weit an ihn heran, dass er sich von grober Bestechlichkeit fern halte, aber selbst in Städten zwischen 60 000 und 250 000 Einwohnern hat die freimüthige, sachkundige und geistvolle Kritik noch einen schweren Stand. Der Autor hat ausgerechnet, dass es in Deutschland und Oesterreich ungefähr 50 Städte mit der oben angegebenen Zahl Einwohner giebt, er hat aber auch ausgerechnet, dass in diesen 50 Städten ca. 215 deutsche Zeitungen erscheinen und er fragt nun an, ob es wohl möglich ist, dass alle diese Zeitungen sich mit eben so vielen intellektuell (litterarisch wie musikalisch) zulänglichen Kritikern versehen können, damit überall freimüthige und sachkundige Kritiken erscheinen und zwar noch unter dem Druck, dass das Kunsturtheil in der Regel nach 12 Stunden, wovon doch mindestens die Hälfte auf den Schlaf kommen, dem Publikum zum Lesen vorliegt. Man darf wohl überzeugt sein, folgert der Autor, dass die Stellung des wirklichen, selber musikalischen Kritikers überall eine Kampfstellung ist, oder — wäre, wenn die Ideale wahrer Kritik erfüllt würden. Dieser, der wahre Kunstrichter, aber wird stets Erbitterung, Missstimmung u. s. w. erregen, sobald er ein freimüthiges Urtheil fällt, welches der herrschenden Modestimmung im Publikum oder den Tendenzen der Zeitung, für die er arbeitet, widerstrebt, um so mehr noch, wenn Komités oder Vereine hinter dem ausübenden Künstler stehen und je kleiner der Ort, je grösser die Gefahr schädlicher Rückwirkung auf den Berufskritiker, so dass selbst dem Berufenen die freimüthige Aussprache seiner Meinung eine Unmöglichkeit ist. In diesem Dilemma glaubt der Autor einen Weg angeben zu können, der völlig kompetente und zuverlässige Urtheile über Leistungen der Künstler und über Kunstwerke erzielte, auch ohne geschriebene Kritik, wodurch denn die ersehnte Reform der Kritik überhaupt herbeigeführt werden würde. Er will, dass eine staatliche Jury von „über allen Zweifeln erhabenen und jeder feineren wie gröberen Beeinflussung absolut entrückten" Autoritäten zusammenberufen und angestellt würde, die symbolische Preise, der Art und dem Grade nach verschieden, oder Diplome ertheilte, deren Besitz für die Laufbahn der damit ausgezeichneten Künstler im ganzen Lande entscheidend wäre. Der Künstler hätte Anspruch auf drei grössere Leistungen vor der Jury, falls diese ihn nicht nach der ersten Probe abwiese, die Jury hätte von ihm den praktischen Nachweis vom Besitze eines grossen feingewählten Repertoirs, das eingereicht würde, zu beanspruchen. Die Ertheilung und Giltigkeit der Diplome wäre je nach dem Alter des Künstlers auf eine bestimmte Anzahl von Jahren zu beschränken, nach deren Ablauf er sich wieder zu stellen hätte. Die Zeitungen könnten sich trotzdem nach wie vor von ihren Ortsrezensenten bedienen lassen, bei den diplomirten Künstlern bliebe ihnen die Würdigung der Einzelleistungen übrig, während generaliter das Gewicht ihrer Meinungen in den Augen des Publikums von dem Urtheil der Jury abhängig bliebe. — Wir gestehen, dass wir dem Vorschlage des Autors wenig oder gar keine Sympathie entgegenbringen, ja, dass wir ihn überhaupt für unausführbar halten. Erscheint es schon unmöglich, über den reproduzirenden Künstler, sei er Sänger, Pianist oder etwas anderes, selbst nach mehrmaligem Hören ein Urtheil festzulegen, da ja bei der Wiedergabe nicht nur das technische Können und vielleicht auch augenblickliche körperliche Dis-

position, sondern eine ganze Reihe anderer Faktoren, Temperament, individuelle, von dem gewohnten Geleise abweichende Auffassung, eine grosse Rolle spielen und das Urtheil der Jury in gutem oder bösem Sinne beeinflussen, — wie viel schwerer das Urtheil über neue Kunstwerke selbst. Wie kann selbst von den kompetentesten Beurtheilern ein abschliessendes Urtheil über sie gefällt werden, wo gäbe es eine Jury, die frei über allen Strömungen des Zeitgeistes stände und frei von allen Parteilichkeiten für diese oder jene Richtung der Kunst wäre? Wir halten überhaupt jede Bevormundung des Urtheils in einer so freien, so individuellen Kunst, wie die Musik es ist, für eine schwere Schädigung ihrer Weiterentwicklung. Und das was der Autor als Ausweg vorschlägt, stimmt auch wenig mit seinen weiteren Ausführungen, wo er selbst der „Persönlichkeit“ das Wort redet und später in seinen angeführten Beispielen, wo er seine eigenen subjektiven Anschaunngen über Kunstwerke klarlegt, die, so geistvoll und fesselnd sie in Einzelheiten auch sind, doch schwerlich von allen Parteien als Evangelium hingenommen werden dürften. — Aber, — ein näheres Eingehen würde zu weit führen, — es ist ein mit Wärme und aus wahrem Herzensempfinden für die heilige Sache der Kunst geschriebenes Buch, das man dieser Wärme und der einzelnen Wahrheiten wegen mit Freude und Eifer liest, überall das Bestreben des Autors herausfühlend, Licht und Klarheit über die Grenzen und die Pflichten des Kunstrichteramtes zu schaffen. *—r.*

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Georg Eggeling: Auf der Alm. — Im Walde. Op. 7. Preis 80 Pfg. Berlin. Gustav Fechner. = **Kuhlau:** Sonatinen.

Georg Eggeling: Bilder aus der Kinderzeit. Op. 42. Zehn Stücke. Preis 2 Mk. Adolf Koehler. Hildesheim. = **Mozart:** C-dur-Sonate No. 1.

Anregung und Unterhaltung.

— Beethoven und Liszt. In einem Aufsatz der Frau Ilka Horowitz-Barnay in der „Deutschen Revue“: „Im Hause Franz Liszt's“ erzählt die Verfasserin auch, wie Liszt selbst über seine bekannte Begegnung mit Beethoven berichtete:

„Ich war ungefähr elf Jahre alt,“ begann er, „als mein verehrter Lehrer Czerny mich zu Beethoven brachte. Schon lange vorher hatte er diesem von mir erzählt und ihn gebeten, mich einmal anzuhören. Allein Beethoven empfand solchen Widerwillen gegen Wunderkinder, dass er sich immer heftig dagegen sträubte, mich zu empfangen. Endlich liess er sich doch von dem unermüdlichen Czerny überreden und sagte zum Schlusse ungeduldig: „Also bringen Sie mir in Gottes Namen den Racker!“

Es war um zehn Uhr Morgens, als wir die zwei kleinen Stuben im Schwarzspanierhause, wo Beethoven wohnte, betraten: ich etwas schüchtern, Czerny mich freundlich ermuthigend. Beethoven sass vor einem langen, schmalen Tisch am Fenster und arbeitete. Er blickte uns eine Weile finster an, sprach mit Czerny ein paar flüchtige Worte und blieb schweigsam, als mein guter Lehrer mich an's Klavier winkte. Ich spielte zuerst ein kurzes Stück von Ries. Als ich geendet hatte, fragte mich Beethoven, ob ich eine Bach'sche Fuge spielen könne. Ich wählte die G-moll-Fuge aus dem wohltemperirten Klavier.

„Könntest Du die Fuge auch gleich nach einer anderen Tonart transponiren?“ fragte mich Beethoven.

Zum Glück konnte ich es. Nach dem Schlussakkord blickte ich auf. Der dunkelglühende Blick des grossen Meisters lag durchdringend auf mir. Doch plötzlich zog ein mildes Lächeln über die düsteren Züge, Beethoven kam ganz nahe heran, beugte sich zu mir, legte mir die Hand auf den Kopf und fuhr mir streichelnd mehrmals über das Haar.

„Teufelskerl!“ flüsterte er, „so ein Racker!“

Ich gewann plötzlich Muth.

„Darf ich jetzt etwas von Ihnen spielen?“ fragte ich keck.

Beethoven nickte lächelnd.

Ich spielte den ersten Satz aus dem C-dur-Konzerte. Als ich fertig war, fasste mich Beethoven an beiden Händen, küsste mich auf die Stirn und sagte weich: „Geh! Du bist ein Glücklicher! denn Du wirst viele andere Menschen beglücken und erfreuen! Es giebt nichts Besseres, Schöneres!“ —“

Liszt erzählte das Vorstehende im Tone tiefster Ergriffenheit, Thränen waren in seiner Stimme und ein warmes Glücksgefühl klang aus der einfachen Erzählung. Er blieb eine kurze Weile schweigsam. Endlich sagte er: „Dieses Ereigniss aus meinem Leben ist mein grösster Stolz geblieben — das Palladium für meine ganze Künstlerlaufbahn. Ich erzähle es nur äusserst selten und nur — guten Freunden.“

Ausser anderen interessanten Persönlichkeiten verkehrten, wie dieselbe Schriftstellerin dann erzählt, auch Franz Liszt und Max Nordau im Hause des Finanzraths Floch von Reihersberg. Eines Abends fragte die Hausfrau den Meister, ob er den Schriftsteller kenne. Liszt meinte: „Ich glaube, ich hatte noch nicht das Vergnügen“, worauf Nordau erwiderte: „J'ai

déjà vu la cathédrale de Strasbourg, mais la cathédrale ne m'a pas vu moi!" Liszt machte eine Grimasse und sagte: „Ça, c'est un journaliste, n'e-t-ce pas?" und liess Nordau stehen. Nordau, der bekanntlich eine scharfe Zunge besitzt, beeilte sich hierauf, seinen Tischnachbarn ebenso sprachgewandt als ätzend boshaft zu beweisen, dass Liszt ein Heros der Gehirnerweichung sei und dass der Kultus, der mit ihm getrieben würde, eine Gemeinde des Blödsinns bilde. Eines Nachmittags traf ich bei Liszt Ole Bull, den damals schon siebzigjährigen Geiger, der seine letzte europäische Konzertreise absolvirte. Er wollte dem Meister Einiges vorspielen: zuletzt sollte ich ihm die Kreutzersonate von Beethoven begleiten. Liszt in seiner leichtbeweglichen Art kam mir zuvor, setzte sich selbst an's Klavier und ich blätterte um. Ich hatte Ole Bull nie vorher spielen gehört und war begierig auf den seltenen Genuss, die beiden grossen Meister zusammen spielen zu hören. Doch schon nach wenigen Takten ging die Sache schief. Liszt blickte etwas überrascht auf, lächelte, nickte und gab dem alten Arion geschmeidig nach. Ein zweiter Versuch, einträchtig zu musiziren, misslang ebenfalls. Ole Bull wurde immer aufgeregter und unruhiger, Liszt's ungestörte Freundlichkeit schien seine Unsicherheit zu vermehren; er stöhnte und schwitzte, kratzte mit dem Geigenbogen auf Liszt's Notenblatt herum, um ihm die Stelle zu zeigen, wo wiederholt werden sollte. Die Sache war ungeheuer komisch und Liszt lachte wie ein Gassenjunge — aber er verlor die Geduld nicht und fing immer wieder von vorn an. Da schrie Ole Bull, hochroth im Gesicht, plötzlich: „Mais c'est impossible de jouer avec vous, vous manquez la mesure et vous touchez toujours faux!" Nun geschah etwas Furchtbares. Wie ein plötzlicher Wettersturm aus heiterem Himmel, so zog es auf Liszt's lächelnden Zügen drohend herauf, sein ganzes Gesicht veränderte sich mit einem Schlage, seine Augen schossen Blitze, die langen weissen Haare sträubten sich buchstäblich und standen wie eine furchtbare Mähne um sein entstelltes Antlitz. Wie ein Katarakt sprudelten die Worte über seine Lippen: „Vous osez me dire ça, vieux farceur, à moi, à François Liszt!" Ole Bull, statt zu begütigen, schrie auf Liszt ein und reizte ihn bis zur Sinnlosigkeit. Ich will hier nicht alle Heftigkeiten und ungeschminkten Ausdrücke wiedergeben; nur zum Schlusse rief der Meister, während Ole Bull seine Geige krampfhaft zusammenpackte: „Votre nom sera déjà oublié, et le monde se mettra encore à genoux devant ma mémoire!" Bei diesen Worten packte er einen Stuhl und in seiner blinden Wuth zerschmetterte er denselben mit jugendlicher Kraft am Boden. Ole Bull entfloh. Ich hatte Mühe, Liszt zu beruhigen, und fürchtete, dass der Zornesausbruch ihm schaden könnte Wuth und Empörung grollten noch lange in ihm nach. Aber am nächsten Abend, als Ole Bull's Konzert im Musikvereinssaale stattfand, sass Liszt lächelnd und wohlgelaunt in der ersten Reihe. Die meisten Konzertbesucher, die Ole Bull zum ersten Male hörten, machten verwunderte Gesichter: der alte Virtuose spielte jämmerlich schlecht. In dem Konzert begrub er seinen langjährigen Ruf. Liszt applaudirte nach jeder Nummer auffallend und Ole Bulle verbeugte sich vor ihm dankend. „Il a voulu me donner des leçons de piano, ce vieux racleur — à moi!" sagte Liszt lachend zu mir. Das gänzlich misslungene Konzert hatte ihn gerächt und seine gute Laune wieder vollständig hergestellt.

* * *

Vereine.

Der Berliner Tonkünstler-Verein

begann am Montag, den 5. September seine Thätigkeit nach Schluss der Ferien. Auf mehrfachen Wunsch sollte der Vereinstag verlegt werden, nach längerer Berathung kam jedoch der Verein zu dem Entschluss, den bisherigen Tag beizubehalten, da eine Verlegung aus verschiedenen Gründen sich als unmöglich herausstellte. Der Beitrag der ausserordentlichen Mitglieder soll — vorbehaltlich der Genehmigung durch die General-Versammlung im Oktober — ermässigt werden. Im kommenden Winter wird der Verein 2 grössere Konzerte (Kammermusikabende) veranstalten, für die nächsten Sitzungen sind ferner eine Anzahl von musikalischen und wissenschaflichen Vorträgen angemeldet worden, zu denen Gäste, durch Mitglieder eingeführt, Zutritt haben.

Meinungs-Austausch.

Hochverehrter Herr!

Meiner schlechten Nerven wegen habe ich einige Wochen länger geruht und jetzt erst meine anstrengende Thätigkeit wieder aufgenommen. Da lese ich die Angelegenheit über die Klavierschule. — Mir ist es in meiner Praxis noch nicht vorgekommen, dass irgend eine unverständige Mutter die Anschaffung der von mir vorgeschlagenen Klavierschule abgelehnt hätte. Mir scheint es unglaublich, dass Leute, die das Honorar für eine tüchtige Lehrkraft zu zahlen gewillt sind, sich vor den paar Mark scheuen sollten, um eine vom Lehrer gewünschte Schule anzuschaffen.

Mein Mann, der ein vorzüglicher Pädagoge war, stellte die Breslaur'sche Schule in die allererste Reihe. Sie regt auch den Lehrer zum Denken an, und die Schule ist kein bequemes Ruhekissen für ihn, sondern wirkt anregend auf den Geist. Ich und verschiedene unserer früheren Schülerinnen haben seit dem Er-

scheinen der Schule nur darnach unterrichtet und bei begabten, sowie auch bei ziemlich schwerfälligen Kindern die besten Erfolge erzielt. Es ist mir eine Herzensfreude, Ihnen das aussprechen zu können und denke, es ist Ihnen auch eine Freude zu wissen, wie hoch geschätzt ein Werk ist, welches Sie mit soviel Mühe und Fleiss geschaffen haben.

Mich Ihnen bestens empfehlend

Ihre ergebene

M. Naubert.

Nuls, 1. 9. 1898.

Zweibrücken, den 3. September 1898.

Wie ich aus der letzten Nummer des „Klavierlehrers" ersehe, tauchen noch immer neue Ansichten und Meinungen über die Frage der Wahl einer Klavierschule auf; somit möchte auch ich mich kurz darüber äussern und besonders auch der neulich aufgeworfenen Frage näher treten, ob überhaupt eine Klavierschule nöthig sei. Meine Ansicht darüber ist die, dass ein Musiklehrer, der selbstständig genug ist, und sich klar über die Ziele eines guten Unterrichts, eine solche nicht unbedingt braucht, obwohl eine gute Schule die Mittel, diese Ziele zu erreichen, sicher bietet. Trotzdem wird der Lehrer bei ihrem Gebrauche je nach der Begabung und Individualität des Schülers kleinere oder grössere Abweichungen von dem gegebenen Lehrgange eintreten lassen müssen. Eben diese Abweichungen, die ein selbstständig unterrichtender Lehrer auch bei der besten Schule wird machen müssen, lassen den Gedanken aufkommen, ohne Schule zu unterrichten oder auch in einzelnen Fällen nach einer solchen, die er bei Neuanschaffung nicht wählen würde. Hier wird man natürlich nur das Brauchbare und Nothwendigste entnehmen, ist es doch meiner Ansicht nach nur hemmend für den Lehrer, wenn die Schule gar zu umfangreich ist und auf Jahre hinaus Lehrer wie Schüler das Material vorschreibt, dessen Auswahl der Erstere sich der Veranlagung des Schülers gemäss gern selbst vorbehält. Andererseits ist nicht zu übersehen, dass, wenn man von der Benutzung einer Schule absieht, der Lehrer sich selbst mit der Anfertigung von kleinen Notenbeispielen, wie sie für den allerersten Anfangsunterricht und zur Erklärung der wichtigsten Grundelemente doch unumgänglich nothwendig sind, befassen muss und naturgemäss damit Zeit verliert. Aus diesem Grunde ist eine Schule, die dem Lehrer wie dem Schüler das nothwendige Material für die ersten Monate des Klavierunterrichtes gleich fertig in die Hand giebt, ein jedenfalls nicht zu unterschätzendes Hilfsmittel.

Elise Hecker.

Eisenach, 28. Aug. 1898.

Sehr geehrter Herr Professor!

Ob es nach verschiedenen eingegangenen Meinungen über „die alte Klavierschule" noch an der Zeit ist, sich an dem Austausch zu betheiligen, bezweifle ich fast, doch regt mich gerade das bereits Gesagte dazu an, auch ein Wörtchen mit zu reden. Es waren zwei Dinge, die ich unwillkürlich gegenüber stellen musste, als ich den Brief von Frau Friedrichs las: Ihr „Wozu überhaupt eine Klavierschule?" und den Ausspruch einer bei einem hiesigen Elementarschullehrer ausgebildeten hiesigen Lehrerin, der ungefähr lautete: „Man braucht doch eigentlich gar nicht viel zu lernen, an der Hand einer gediegenen Klavierschule kann man schon ganz gut unterrichten." — Dass für unterrichtende Dilettanten eine Schule also Richtschnur ist und sein muss, unterliegt keinem Zweifel, doch muss ich Frau Friedrichs beistimmen — wer sattelfest ist, kann die Klavierschule wohl entbehren. Deshalb will ich sie aber durchaus nicht verwerfen, nur muss ich gestehen, dass es mir meist weniger um die Methode, als um den Stoff dabei zu thun ist; jede gute Schule bringt Brauchbares und man kann aus dem Vollen nehmen. Auf eine besondere Klavierschule kaprizire ich mich nie, da für mich der Unterricht absolut nicht davon abhängt. Tonleitern, Intervalle, Akkorde etc. lasse ich selbstredend ohne andere Hilfsmittel als die gegebenen Regeln schriftlich ausarbeiten und praktisch ohne Noten üben. Technische Uebungen, Etuden etc. suche ich mir aus der betreffenden Schule heraus, dabei die Fähigkeiten des Schülers berücksichtigend. Aus diesem Grunde kann ich den Unterrichtsuchenden auch so weit entgegenkommen und eine „gute alte Klavierschule" in Gebrauch nehmen, ohne von meiner Methode abzuweichen. Unter „alte" verstehe ich eine — vielleicht von älteren Geschwistern oder bei der vorigen Lehrerin — „gebrauchte", eine „veraltete" würde ich natürlich zurückweisen, sie ist mir noch nicht zugemuthet worden. Sobald ich nichts Passendes in der Schule mehr finde, wird je nach Bedarf neues Unterrichtsmaterial angeschafft. Inzwischen haben die Eltern Vertrauen gewonnen und überlassen mir die Auswahl des Stoffes vollständig. Ebenso verfahre ich mit allen „alten Noten", die in den Familien vorhanden sind; ich lasse sie mir vorlegen, das, was ich für geeignet halte, wird verwendet, das Andere als unbrauchbar zurückgewiesen. Auf diese Weise kommt es nur selten vor, dass man mir Vorschriften machen will und ich selbst lerne hier und da mir noch unbekannte gute Sachen kennen, was mir immer willkommen ist. Nichts ist mir unangenehmer, als Einseitigkeit und das Pochen auf die eigene Unübertrefflichkeit.

Hoffentlich werden öfter dergleichen Fragen im Klavierlehrer erörtert; es ist auf jeden Fall anregend, auch wenn man nur passiv daran theilnimmt. Mich hat schon oft der Gedanke beschäftigt: „Wie kommt es, dass viele Musiklehrerinnen so ungern unterrichten?" *) Da ich selbst viel Freude daran habe, kann ich nicht verstehen, wenn Kolleginnen es geradezu entsetzlich finden, Klavierstunden zu geben, was ich schon oft gehört habe. Ich möchte keinen anderen Beruf dafür eintauschen und arbeite beständig weiter, um mich selbst und meinen Unterricht zu fördern. Hauptsächlich möchte ich meinen Schülern die ernste grosse Liebe zur Musik einflössen, wie ich sie selbst habe; man findet so oft, das die Musik nur als Spielzeug betrachtet wird und dagegen kämpfe ich immer eifrig.

Mit vorzüglicher Hochachtung

Ihre ganz ergebene

E. Z.

---

*) Eine Antwort auf diese Frage finden Sie in meiner „Methodik des Klavierunterrichts" S. 429, sie lautet:

„Jene Klagen, dass das Unterrichten entsetzlich ermüdend, langweilig trocken, geistverzehrend und geisttödtend sei, widerlegen sich von selbst; sie treffen den Lehrer, aber nicht die Sache. Langweiliges, Trockenes und Geisttödtendes giebt es nicht. Der Lehrer, welcher ein reiches Wissen in sich trägt und sein Fach beherrscht, fühlt den Drang in sich. sein Wissen und Können zu verwerthen. Das Verwerthen desselben erzeugt ihm innere Befriedigung, der Erfolg seiner Bestrebungen innere Erhebung. Befriedigung und Erhebung tragen sich aber wieder hinein in den Beruf und beleben denselben sittlich und intelektuel und werden damit bestimmend für die Resultate seiner Arbeit. Immer, wo solche Klagen laut werden, wird sich ein geistiges Defizit, das entweder den sittlichen Menschen oder die Bildung desselben betrifft, herausstellen. Bald wird die künstlerische, bald die pädagogische Befähigung, bald die allgemeine Bildung eine zu geringe sein, um einen Erfolg im Berufe erzielen zu können; häufig auch wird sich erweisen, dass die ideale Seite des Lehrberufs weder aufgegangen, noch erfasst ist; am häufigsten aber wird sich solchen Klagen gegenüber belegen lassen, dass nicht die innere Nothwendigkeit, sondern lediglich äussere Verhältnisse zum Lehrberuf hingeführt haben."

In der nächsten Nummer des „Klavier-Lehrers“ wird das Ergebniss der

„Preisräthsel-Lösung“

bekannt gemacht werden. E. B.

Anzeigen.

☞ Dieser Nummer ist von der Verlagshandlung **J. Günther** in **Dresden** ein ausführlicher Prospekt über

Henry Schwing, Neue Uebungen in Melodie-Bildung

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen.

☞ Ferner enthält diese Nummer noch ein Programm über die historischen Konzerte des Professor Luigi Chiaffarelli in Sao Paulo (Brasilien). D. E.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine
und der Tonkünstler-Vereine
zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No 21. **Berlin, 1. November 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 ℳ, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 ℳ.

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Rückblicke auf die Geschichte der Erfindung des Hammer-Klavieres im 18. Jahrhundert,

dem Gedächtnisse Christoph Gottlieb Schröter's gewidmet.

Musikhistorische Studie von **Carl Heinrich Döring.**

(Fortsetzung.)

Ueber das Leben und Wirken des französischen Klavierbauers Marius fliessen die Nachrichten in überaus dürftiger Weise und selbst das so hervorragende Werk von Fétis „Biographie universelle des Musiciens“ enthält darüber nichts von Belang. Mit Sicherheit ist darum hier nur anzuführen möglich, dass er als Klavierbauer in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts zu Paris sich aufhielt und ein vorzüglicher Mann seines Faches gewesen sein muss. Im Jahre 1716 überreichte er — wie ich schon vorher sagte — der Akademie der Künste und der Wissenschaften zu Paris „drei Modellzeichnungen von Klavieren mit Hammeranschlag“, die sich abgedruckt finden im 3. Bande der etwa 1719 erschienenen „Machines et inventions approuvées par l'Academie royale des sciences“.

Da es mir nicht vergönnt war von diesen Modellzeichnungen bisher Einsicht nehmen zu können, vermag ich auch nicht zu sagen, ob sie mehr oder weniger den Cristofori-Schröter'schen Intentionen verwandt sind oder nicht.

Meines Wissens sind dieselben niemals in einem deutschen Werke, oder einer deutschen Zeitung erwähnt oder besprochen worden, so auch nicht in den Schriften der bekanntesten und thätigsten musikalischen Kritiker des 18. Jahrhunderts, die in Deutschland Adlung, Mizler und Mattheson waren. Aus diesem Grunde, als auch in Erwägung des Umstandes, dass man selbst in Frankreich der Marius'schen Erfindung eine Beachtung nicht schenkte, am allerwenigsten nach seinen Prinzipien Klaviere gebaut hat, darf behauptet werden, dass sie bei dem Entwickelungsgange der Hammermechanik überhaupt nicht in Frage kommen können und in der Veröffentlichung der Machines et inventions vom Jahre 1719 für immer ihr stilles Ruhethal gefunden haben! —

Dass Marius ein Mann von Intelligenz, Streben und Talent gewesen, belegt auch noch eine andere von ihm gemachte Erfindung, die ihrer Sonderbarkeit wegen erwähnt werden mag. So erfand er einen „zusammenlegbaren Reiseflügel“, ein Instrument, das aus drei, an sich selbständigen Theilen bestand, die so zusammenlegbar waren, dass das Ganze einer länglichen Kiste glich. Ein besonderes Interesse fand diese Klavier-Kuriosität in den Augen Friedrich des Grossen und in der Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin bewahrt man ein solches Marius'sches Reiseklavier auf, das — nach dem von Prof. Dr. O. Fleischer verfassten Führer dieser Sammlung — aus dem Besitze des grossen Königs stammt, und welches er auf seinen Kriegszügen mit sich geführt haben soll.

Rückblicke auf die Geschichte der Erfindung des Hammer-Klavieres im 18. Jahrhundert,

dem Gedächtnisse Christoph Gottlieb Schröter's gewidmet.

Musikhistorische Studie von **Carl Heinrich Döring.**

Die Erfindung der Klavierhammer-Mechanik, welche der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts angehört, bedeutete für den Klavierbau den Anbruch einer neuen und grossen Epoche.

Wohl bedurfte es etwa eines 130jährigen Zeitraumes, bevor durch sie jene, in der That bewunderungswürdige Leistungsfähigkeit und Meisterschaft auf dem Gebiete des Baues besaiteter Klavierinstrumente erreicht wurde, wie sie die Gegenwart kennt! Doch deutscher Fleiss, deutsche Unermüdlichkeit, deutsches unablässiges Ringen und Streben nach immer grösserer Vollendung trug auch auf diesem Gebiete die Siegespalme davon, so, dass es mit dem Gefühle eines berechtigten nationalen Stolzes auszusprechen ist, weder durch grössere Trefflichkeit, noch durch erhöhtere Vollendung überragt ein anderes Land der Welt die Erzeugnisse Deutschlands auf dem Gebiete der Klavierfabrikation.

Wohl haben wir im deutschen Vaterlande köstliche und zugleich trefflich chronologisch geordnete Sammlungen in Gemälden, Skulpturen, Porzellan, Münzen, Waffen etc. etc., doch leider ist es zur rechten Zeit und von berufener Stelle aus versäumt worden, den kommenden Generationen — durch Anlegung eines im grossen Style gehaltenen musikhistorischen Museums — jene Schätze an Musikinstrumenten früherer Jahrhunderte zu erhalten, wie sie für die Musikgeschichte, insbesondere auch für die Geschichte des Klavierbaues, von hohem Interesse und zugleich auch von ungemein klärendem Einflusse gewesen sein würden.

Denn trotz der entsetzlichen Verwüstungen und Verheerungen, die sowohl der dreissigjährige als auch der siebenjährige Krieg über Deutschlands Gefilde brachte, darf doch angenommen werden, dass gewiss ungemein Vieles und Kostbares der Vernichtung entgangen sein wird und nur durch den Mangel eines musikhistorischen Zentralplatzes — wenn ich so sagen darf — dem Untergange oder dem Zerstreutwerden in alle vier Winde später anheimgefallen ist! —

Was jedoch grosse Intelligenz, was unbeirrtes Streben unter Bringung sicher ganz ausserordentlicher materieller Opfer seitens eines einzelnen kunstbegeisterten Mannes, der selbst ein vorzüglicher Künstler ist, zu leisten und zu schaffen vermag, das werden wir mit staunenden Blicken bei dem Besuche des musikhistorischen Museums des Herrn Paul de Witt zu Leipzig empfinden, würdigen und bewundern lernen. Wir finden da*) ausser vielen anderen musikhistorischen Schätzen nicht weniger als a) 55 Tasteninstrumente (vom 16. bis zum 19. Jahrhundert reichend), b) 68 Saiten- und Zupfinstrumente, c) über 121 Streichinstrumente und Bögen, d) 217 Blasinstrumente aus Holz, Bein und Metall, sowie e) 40 Schlaginstrumente, Schellenbäume, Becken und Anderes.**)

So weltberühmt nun auch mit Fug und Recht unsere Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden durch ihre herrlichen, theilweise ganz einzig dastehenden Kunstsammlungen ist, so arm ist sie doch hinsichtlich ihres Bestandes an Instrumenten und anderen Gegenständen von musikhistorischem Interesse, insbesondere aus der Zeit des 16. bis 18. Jahrhunderts. Werthvoll und überaus instruktiv ist es aber immerhin zu nennen, dass das Königl. Historische Museum zu Dresden in der sogenannten Kunstkammer, die der Aufbewahrung fürstlichen Hausrathes dient, zwei ganz besonders für die Geschichte des Klaviers interessante aus dem 16. Jahrhundert stammende Spinette besitzt, die, weil in der Hauptsache gut erhalten, über Konstruktion und Klangart die besten, absolut zuverlässigten Belege bieten. Das erste dieser Spinette, wohl der Gattung der sogenannten Oktavspinette angehörend, befindet sich in einem mit Florentiner Landschaftsmarmor eingelegten Arbeitstische, welcher der Kurfürstin Anna (im Volksmunde „Mutter Anna“ genannt, Tochter König Christians III. von Dänemark, vermählt am 7. Oktober 1548 mit dem nachherigen Kurfürsten August von Sachsen) angehörte. Es hat einen Umfang von 3½ Oktaven, bereits weisse Unter- und schwarze Obertasten, einchörigen Saitenbezug und gehört seines Anschlagsapparates nach der Gattung der Dockenklaviere an, über welche noch das Nöthige in kürze mitgetheilt werden soll. Das andere Spinett befindet sich in einem 3½ Meter hohen Prachtschranke, der vom Dresdner Kunsttischler

---

*) Kurzgefasster Katalog aller im Musikhistorischen Museum von P. de Witt vorhandenen Musikinstrumente etc. Leipzig 1893.

**) Erst nach Beendigung dieser Studie erhielt ich Kenntniss, dass in Berlin, in Verbindung mit der Königl. Hochschule für Musik, seit dem Jahre 1888 eine Sammlung alter Musikinstrumente angelegt worden ist und zur Zeit aus mehr als 1610 Nummern besteht. Lebhaft bedauere ich, von dieser ganz besonders für die Entwickelungsgeschichte des Klaviers hochinteressanten Sammlung nicht früher Nachricht erhalten zu haben.

diesem Zwecke so erfolgreich dienen, wie das in Rede stehende. Wir zweifeln nicht, dass man ihren Wert bald prüfen und schätzen wird, wie sie überhaupt die weiteste Verbreitung verdienen.

Berliner Signale. Das Werk enthält nutzbaren Uebungsstoff für Spieler der beginnenden Mittelstufe, wobei auf möglichst gleiche Ausbildung beider Hände besondere Rücksicht genommen ist.

Dur und Moll. Den vorbenannten Etuden sind viele gute Eigenschaften nachzurühmen. Dieselben gehen nicht über die mittlere Schwierigkeit hinaus und sind vorzugsweise der Ausbildung der Technik gewidmet, ohne dabei, wie dies der gute Name des Componisten nicht anders erwarten lässt, das Musikalische zu kurz kommen zu lassen. Namentlich ist darauf gesehen, Motive zu wählen, welche sich durch ihre Gestaltung sehr von einander unterscheiden, und deren Zweck ohne vorhandene Ueberschriften sofort leicht in die Augen springt. Es ist ferner darauf gesehen, dass die verschiedenen Anschlagsarten, die Rhythmik und Phrasierung in zweckmässiger Weise Berücksichtigung finden. Auch die Durchführung der Motive für die beiden Hände einzeln und zusammen in ein und derselben Etude wird häufig angewendet. Es ist somit nichts unterlassen, was die Nützlichkeit dieser Studien zu erweisen geeignet ist.

Militär-Musiker-Zeitung. Uebungsmaterial für den täglichen Gebrauch, für den gereiften Klavierspieler und zugleich Lernmaterial für den Anfänger, sind die systematischen Uebungen wohl wert, Beachtung zu finden und neben die bekannten Etudenwerke älterer Klavierpädagogen gestellt zu werden. Jedem, der nach einem neuen Uebungswerke greift, seien die Kleinmichel'schen Etuden angelegentlichst empfohlen.

Otto Prager, Musik-Institut, Leipzig. An guten Etuden ist noch immer kein Ueberfluss. Ich habe sämtliche Hefte sofort in Gebrauch nehmen lassen; die Etuden sind zweifellos sehr gut.

Neue Militär-Musikzeitung. Zur Entwickelung der Geläufigkeit und zur Erlangung eines guten Fingersatzes sind diese Etuden ganz vortrefflich, umsomehr, da beide Hände in gleicher Weise bedacht sind. Der Schwierigkeitsgrad der ersten 2 Hefte ist gleich den leichteren Sonaten von Mozart, Heft 3 und 4 dürfen ungefähr 1 Jahr später gegeben werden.

Kapellmeister A. Krüger in Hannover. Ich bin überzeugt, dass die Etuden bestimmt ihren Weg machen werden. Dieselben sind sehr instructiv und fein gearbeitet und werde ich nicht verfehlen, dieselben einzuführen.

die gut Klavierspielen lernen wollen, fehlt. Es ist kein Nachteil, dass diese Etuden weniger musikalisch bedeutend als technisch lehrreich sind, denn der aufstrebende, sich auf der Mittelstufe des Klavierspiels befindliche Schüler, muss zur Einführung in die Werke der gediegenen Tonkunst zunächst die Technik und dann nochmal die Technik lernen. Ein Meister in der Beherrschung des Manualen wird nicht allzu häufig geboren, daher muss, um zur Meisterschaft zu gelangen, erst das sogenannte Handwerkszeug gründlich gekannt und mit demselben umgehen gelernt werden. Denjenigen Lehrern des Klavierspieles, welche nicht pedantisch bei dem Altbekannten stehen bleiben, dürfte Kleinmichel's Beitrag recht willkommen sein.

Hofpianist Cornelius Rübner in Karlsruhe. Das Werk ist vorzüglich angelegt und verspricht das Beste; werde das vortreffliche Werk sofort in meiner Anstalt einführen.

J. Niemetz in Brünn. Die Etuden von Kleinmichel sind ausgezeichnet, werde dieselben meinen Schülern sofort zur Anschaffung empfohlen.

Carl Türcke, Lehrer am Königl. Conservatorium, Dresden. Die Lehrerschaft des Königl. Conservatoriums werde ich von diesem neuen wertvollen und brauchbaren Studienwerke in Kenntnis setzen; auch werde ich selbst das Werk beim Unterrichte als Lehrmittel in Anwendung bringen.

C. Hoppe, Direktor der Neuen Musikschule in Berlin. Die Etuden sind sehr nutzbringend und werde dieselben in meinem Conservatorium einführen.

A. Teichert, Chemnitz. Namentlich der vielgestaltige, ohne Czerny'sche Schablone gewählte Fingersatz muss den Beifall jedes ehrlichen Klaviertechnikers finden.

J. Nestler, Königl. Musikdirektor in Leipzig. Ich werde das Studienwerk in meinem Institut einführen.

Leipziger Tageblatt. Diese Etuden verdienen in der That Empfehlung in hohem Grade, da sie ganz dazu geeignet erscheinen, die Hände von einander unabhängig zu machen und ein vortreffliches Uebungsmaterial bieten. Die Schwierigkeit der Ausführung ist verschieden, vom verhältnismässig Leichten zum Schwereren übergehend, ohne über mittlere Anforderungen sich erhebend. Mit grosser Sorgfalt und Ueberlegung ist der Fingersatz gewählt, der stets bestimmte Ziele verfolgt, man wird entschieden gut thun, ihn sorgfältig zu benutzen, auch da, wo man recht wohl einen bequemeren anwenden könnte. Der grössere Teil der Etuden dient naturgemäss der Entwickelung einer soliden Fingerfertigkeit, einige sind aber auch nebenbei rhythmische Studien und solche für Phrasierung. Die Etuden seien somit der allgemeinsten Aufmerksamkeit auf's Wärmste empfohlen.

Harmonium von Joh. Pache. Op. 102. geb. 3 M.
Jagdhorn von H. Wahls. 1 M.
Klavier (Grosse) von Louis Köhler. Op. 314. 3 Teile geb. à 2 M., komplett in 1 Band geb. 4 M.
Mandoline für 8saitige Mailänder von J. Decker Schenk, geb. 2 M.
Mandoline für 8saitige Neapolitaner von E. Köhler, geb. 2 M.
***Mandoline** (Grosse) für 8saitige Neapolitaner von Emil Leonhardt, geb. 3 M.
***Oboe** von Rud. Riemann, geb. 4 M.
Okarina von A. Andersen. 1 M.
do. „ A. Viotti. M. —.30.
Pauke von Otto Seele, geb. 2 M.
***Piccolo** von Ernesto Köhler, geb. 2 M.
Piccolo (kleine) von A. Frank. 1 M.
***Posaune** (Alt) von Rob. Kietzer, 2 Teile geb. à 2 M., kompl. in 1 Band geb. 3 M.
***Posaune** (Tenor) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
***Posaune** (Bass) „ „ „ „ „ „ „ „ „ „ „
Signalhorn von H. Wahls. 1 M.
do. Ausgabe für Oesterreich-Ungarn. 1 M.
***Stockflöte** von Ernesto Köhler, geb. 2 M.
***Streichzither** von Franz Wagner, geb. 2 M.
***Tenorhorn** von Rob. Kietzer, 3 Teile geb. à 2 M., komplett in 1 Band geb. 4 M.
***Trommelflöte** von Ernesto Köhler, geb. 2 M.
Trommelflöte, kleine von A. Frank. 1 M.
Trommel von Rob. Kietzer, geb. 2 M.
***Trompete in B.** v. A. F. Begantz, 2 Teile geb. à 2 M., kompl. in 1 Bd. geb. 3 M.
***Trompete in F.** v. Rob. Kietzer, 2 Teile geb. à 2 M., kompl. in 1 Band geb. 3 M.
***Tuba-Bass-Helicon** v. Rob. Kietzer, 2 Teile geb. à 2 M., kompl. in 1 Bd. geb. 3 M.
Viola (Bratsche) von A. Brunner, geb. 2 M.
***Violine** von A. F. Begantz, 3 Teile geb. à 2 M., komplett in 1 Band geb. 4 M., elegant gebunden 5 M.
***Waldhorn** von F. Schollar, 2 Teile geb. à 2 M., komplett in 1 Band geb. 3 M.
Xylophon von Otto Seele, geb. 2 M.

Zitherschulen.

Accordzither von P. Bartnowsky. 1 M.
Münchener Zither von Alois Mayer. 1 M.
***Münchener Zitherlehrmeister** von Oscar Messner. Op. 170, geb. 2 M.
***Streichzither** von Franz Wagner, geb. 2 M.
Volkszither von P. Bartnowsky. 1 M.
***Wiener Zither** von Alois Mayer, geb. 2 M.

Tabellen zu den mit einem * bezeichneten Schulen à St. 30 Pfg.

Kietzer, Rob. Op. 91. Der Fortschritt im Clarinettenspiel. Heft I leichte, Heft II mittelschwere, Heft III schwere Uebungsstücke à Heft 2 M.
do. Op. 94. Duette. Heft I Symphonischer Styl 2 M., Heft II Concert-Styl 2 M., Heft III Militärischer Styl 2 M.
Wurm, Wilh. Des Clarinettisten Lieblinge. 100 beliebte Vortragsstücke in leichter Bearbeitung.
Für eine Clarinette 2 M. — Für Clarinette und Klavier 4 M.
Für zwei Clarinetten 4 M. — Für 2 Clarinetten u. Klavier. Heft 1, 2 à 3 M.

Cornet (B-Trompete.)

Wurm, Wilh. 45 neue leichte Etuden. 2 M.
do. Des Cornettisten Lieblinge. 100 beliebte Vortrags- und Unterhaltungsstücke in leichter Bearbeitung.
Für Cornet allein 2 M. — Für Cornet und Klavier 4 M.
Für zwei Cornets 4 M. — Für zwei Cornets u. Klavier. Heft 1, 2 à 3 M.
Müller, Bernh. Ed. 8 Duette. 2 M.

Zither (Münchener Stimmung).

Messner, Oscar. Op. 170b. Studien für 1 oder 2 Zithern. Heft 1, 2 à 1 M.
Baumann, J., Zither-Album. Sammlung von Original-Compositionen. Heft 1, 2, 3 à 2 M.
Grünert, J., An die Heimat. Ländler u. Original-Compositionen. Heft 1, 2 à 1 M. 50.
Mayer, Alois. Op. 37. Zither-Album. 53 Unterhaltungsstücke. 1 M.
Messner, Oscar. Zitherklänge. Beliebte Unterhaltungsstücke. 2 M.

Zither (Wiener Stimmung).

Mayer, Alois. Zither-Album. Sammlung leichter und gefälliger Lieder, Tänze und Couplets. Heft 1, 2, 3 à 2 M.
Schnitzer, J. Zither-Album. Sammlung der beliebtesten Alpenlieder und Zigeunerlieder. Heft 1, 2 à 2 M.

Klavier.

Bach, Joh. Seb. 16 Fugen aus dem Wohltemperierten Klavier, durch Farbendruck analytisch dargestellt, mit beigefügter harmonischer Structur zum Gebrauch in Musikschulen und zur Selbstbelehrung, herausgeg. u. erklärt von Bern. Boekelman.
Jede Fuge 1 M. 50 Pf. oder komplett in 2 Bänden à 4 M. 50 Pf.
Kleinmichel, Rich. Op. 60. Zwanzig Klavier-Etuden für kleine u. grosse Leute. Heft 1. 2. 3. 4 à M. 1.50.

☞ Eingeführt an zahlreichen Conservatorien und Musikschulen. ☜

Reinecke, Carl. Op. 206. Musikalischer Kindergarten.
Bd. 1. Die ersten Vorspielstückchen } Im Umfange von 5 Tönen.
„ 2. Lieblingsmelodien }
„ 3. Kinderlieder-Album. 15 neue leichte Kinderlieder.
„ 4/5. Stimmen der Völker. Nationallieder und Tänze. Teil 1, 2.
„ 6. Musikalische Märchen.
„ 7. Was alles die Töne erzählen.
„ 8.9. Kinder-Maskenball. Tänze u. Ballscenen Teil 1, 2.
Für Klavier 2händig jeder Band 2 M., 4händig 3 M.
Schlemüller, G. Op. 30. Die allerersten Salonstückchen (ohne Octaven).
No. 1. Liedchen ohne Worte. No. 2. Schmetterling. No. 3. Der erste Walzer. No. 4. Wiegenliedchen. No. 5. Lieblings-Polka. No. 6. Die Wache zieht auf.
Jede Nummer 60 Pf. Komplett in 1 Heft 2 M.

Zu beziehen durch jede Buch- und Musikalienhandlung oder direkt vom Verleger

Jul. Heinr. Zimmermann in Leipzig.

Oswald Schmidt, Leipzig-R.

Digitized by Google

Hans Schifferstein nach langjähriger, mühevoller Arbeit im Jahre 1615 vollendet wurde und 3000 meissnische Gulden kostete. Dieses Instrument ist bis auf einen etwas stärkeren Saitenbezug und breitere Unter- und kräftiger gehaltene Obertasten hinsichtlich seiner Konstruktion und seines Klanges dem vorhererwähnten Spinette gleich; nur kann es nach Belieben aus dem Prachtschranke herausgenommen und auf einen anderen Platz gestellt werden.

Ausser diesen beiden Spinetten befanden sich auch noch in der musikalischen Privat-Bibliothek Seiner Majestät des Königs, bis vor deren vor kurzem erfolgten Ueberführung nach der öffentlichen Landesbibliothek, verschiedene für die Geschichte des Klaviers ganz besonders werthvolle Instrumente, deren fernere Erhaltung für die Königl. Haupt- und Residenzstadt Dresden auf das Lebhafteste zu erhoffen bleibt.

In kürze ist nun hier darauf hinzuweisen, „dass alle klavierartigen Instrumente frühester Zeiten, gleichviel welchen Namen sie führten, welche äussere Form sie trugen, welchem Lande sie immer ihrer Entstehung nach angehörten, ob sie schlecht, gut, oder vorzüglich konstruirt waren, zum Anschlagen der Saiten eine ganz andere Vorrichtung besassen, als dies bei den Klavieren der Gegenwart der Fall ist.“ — So vollzog sich der Anschlag der Saiten an den früheren Klavierinstrumenten entweder a) mittelst „der Docken“ (auch Döckchen genannt), oder b) mit Hilfe „der Tangenten“.

Zur Erläuterung füge ich über den unter a) angeführten Docken-Anschlag hier das bei, was sich darüber in dem ältesten musikalischen Lexikon, und zwar in dem von H. Chr. Koch, — das 1802 im Druck erschien und von A. v. Dommer 1865 bei J. B. Mohr in Heidelberg in einer Neubearbeitung herausgegeben wurde, — aufgezeichnet findet. Es heisst da Seite 311:

> „Auf dem hinteren Ende der Tastenhebel befinden sich aufrechtstehende Hölzer*), die Docken oder Springer, welche durch den Resonanzboden hindurch zwischen die Saiten reichten; in die Springer waren die sogenannten Zungen eingesetzt, die mittelst eingeschobener kleiner Theilchen von Rabenkielen**) beim Niederschlagen der Tasten die Saiten durch Reissen oder Schnellen zum Klingen brachten.“

Da sich dieser Anschlag mittelst der Docken an den vorher erwähnten Spinetten (im Königl. Historischen Museum) findet und somit aus eigener Anschauung kennen und prüfen lässt, so ist Weiteres darüber hier zu sagen entbehrlich. Diesen Anschlagsapparat hatten auch die in Flügelform gebauten Instrumente, welche den Namen Clavicymbale oder „Kielflügel“ — franz.: Clavecin, ital.: Cembalo oder Clavicembalo, engl.: Harpsichord — führten. Der Ton solcher Flügel soll überaus markant und durchdringend gewesen sein, was dadurch erklärlich ist, dass viele derselben zwei, manche sogar drei Klaviaturen — nach Art der Orgeln — hatten, wozu noch kommt, dass der Saitenbezug für jeden Ton entweder ein zwei-, drei- oder vierfacher war, und ausserdem durch die Koppelung der zwei oder drei Klaviaturen eine wesentlich gesteigerte Tonstärke ergab. Bis gegen Ende des vorigen und noch zu Anfang dieses Jahrhunderts war dieses Instrument nicht nur im Hause und Konzert, sondern ganz besonders in den grossen Orchestern der Oper theils zur Begleitung des Sängers beim Recitativ, theils — und hauptsächlich auch — zur Ausfüllung der Harmonie seitens des Akkompagnisten, in ausgedehntestem Gebrauche. In dem so hochverdienstvollen Werke meines heimgegangenen Freundes Professor pp. M. Fürstenau „Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe der Kurfürsten von Sachsen und Könige von Polen“ findet sich ein, einem Werke J. J. Roussau's entlehnter Grundriss abgedruckt, der die Orchesteraufstellung der Hofkapelle, wie solche zur Zeit des damals vergötterten Hasse im grossen Opernhause zu Dresden (etwa 1754) eingeführt war, veranschaulicht, und aus dem sich ergiebt, dass in diesem Orchester „zwei Kielflügel aufgestellt waren, deren einer für den Kapellmeister (in der Mitte des Orchesters) und deren anderer für den Akkompagnist (von der Bühne aus in der rechten Ecke des Orchesters) bestimmt war.

Ausser dem Kielflügel war es aber noch das Clavichord — in Deutschland kurz Klavier genannt — dem man bis Ende des 18. Jahrhunderts und auch noch später mit ganz besonderer Vorliebe zugethan war.

Sein Ton galt als schattirungs- und beseelungsvoller als der des Kielflügels, und der schon genannte Verfasser des ersten musikalischen Wörterbuchs, H. Ch. Koch, nennt es: „Das Labsal des Dulders, und des Frohsinns theilnehmender Freund.“ Auch Ph. Em. Bach sagt in seinem Werke: „Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen“, „dass das Clavichord das Instrument sei, worauf man einen Claviristen aufs genaueste zu beurtheilen fähig sei.“

*) Etwa 9 cm lang.

**) Auch mit Einsätzen von Fischbein, Büffelleder und Gänsekielen versuchte man es, doch nur zu schnell nutzten sich dieselben ab.

(Fortsetzung folgt.)

Die Herrschaft des dramatischen Gesanges.

b. Die französische Oper.

Von Anna Morsch.

Durch ein Versehen der Druckerei ist in No. 17, in dem Artikel „Die französische Oper“ ein längerer Satz aus der Lebensgeschichte Jean Philipp Rameau's ausgelassen, wir bringen ihn hier nachträglich. (Vergl. S. 224, Sp. 2, unten).

Jean Philipp Rameau ist 1683 in der sangesreichen Bourgogne zu Dijon geboren. Sein Vater war Organist und schon frühzeitig regte sich der musikalische Geist in dem Knaben. Der Vater wollte ihn aber zum Juristen erziehen und schickte ihn in ein Jesuiten-Kolleg. Die Lehrer erkannten bald die Unmöglichkeit, den Knaben in die Rechtskarriere hineinzuzwängen, er zeigte sich widerwillig, war störrisch gegen seine Lehrer, anscheinend unfähig zum Lernen, bekritzelte aber unermüdlich seine Schreibhefte mit Notenköpfen; der Vater holte ihn schliesslich zurück und liess ihn nun in seiner Heimathsstadt Orgel-, Klavier und Violinstudien betreiben. Rameau war erst 18 Jahre alt, als er ein Liebesverhältniss mit einer jungen Wittwe anknüpfte, das, wie sein Berichterstatter schreibt, für ihn wenigstens die Veranlassung ward, seine Muttersprache gründlicher zu studiren, denn seine Geliebte kritisirte seine von orthographischen Fehlern wimmelnden Briefe scharf und spöttisch, andererseits vernachlässigte er aber seine musikalischen Studien darüber. Der Vater machte der Sache ein Ende und schickte ihn nach Mailand, wo ihm Gelegenheit ward, zum ersten Male die Werke der grossen Italiener Scarlatti, Lotti, Caldara und anderer Meister zu hören. Aber Rameau war künstlerisch noch zu wenig gereift, die erhabenen Tonwellen rauschten an seinem Ohre vorüber, ohne in seiner Seele zu haften, ebenso fehlte ihm der nöthige Fleiss, sich in das Gehörte zu vertiefen. Erst in späterem Alter gelangte er zu der Selbsterkenntniss, wie viel er in seiner Jugend, an der Quelle sitzend, versäumt habe. Er schreibt es selbst: „Wenn ich dreissig Jahre jünger wäre, so würde ich nach Italien gehen und mir Pergolese zum Muster nehmen. Ich würde mich als Komponist den Gesetzen der natürlichen Deklamation unterwerfen, welche den Musiker allein leiten sollen; mit 60 Jahren indessen fühlt man, dass man bleiben muss, was man ist. Die Erfahrung lehrt zwar, was man thun sollte, die Phantasie jedoch verweigert den Gehorsam.“ — Von dieser Erkenntniss lebte in dem damals 19jährigen Jüngling allerdings noch wenig, statt der ernsten Studien vergeudete er seine Tage in freier ungebundener Weise und schloss sich endlich einer wandernden Operngesellschaft als Violinist an, deren vagabundirendes Leben seinem Geschmack viel mehr zusagte, als die stille Studirstube. So zog er mit der Truppe von Ort zu Ort, durch das ganze südliche Frankreich, —in den grösseren Städten wie Marseille und Lyon liess er sich auch, trotz seiner geringen theoretischen Kenntnisse, als Orgelspieler hören; 1706 berührte er Paris zum ersten Male und kam dann, nach langem Vagabundenthum, endlich wieder in seiner Heimath an. Sein unstäter Geist trieb ihn jedoch bald von neuem fort, selbst eine angebotene Organistenstelle fesselte ihn nicht, seine Sehnsucht zog ihn nach Paris, wo er grösseres Glück zu erobern hoffte Sein guter Stern führte ihn dort mit Louis Marchand zusammen, der als Frankreichs berühmtester Organist galt und von dessen Unterricht Rameau viel profitirte.

Dennoch dauerte die Verbindung der Beiden nicht lange, Rameau war eine zu selbstständige Natur und fing an, in der Komposition seine eigenen, freien Wege zu gehen, die Marchand nicht behagten; — die Folge war aber, dass bei der Bewerbung um eine Organistenstelle, wo Marchand eine entscheidende Stimme abzugeben hatte, er einen anderen, viel weniger begabten Künstler bevorzugte. Grollend über seine getäuschten Hoffnungen wandte Rameau Paris den Rücken und nahm eine Organistenstelle in Lille an, die er bald mit einer andern in Clérmont vertauschte. Hier in der Stille studierte er endlich gründlich und mit Konsequenz, er vertiefte sich jetzt mit Vorliebe in theoretische Spekulationen und die Theorie ward das Spezialgebiet, das ihm später so hohen Ruhm errang.

Vier Jahre u. s. w. (Siehe Fortsetzung auf S. 224.)

Ueber die Altersversorgung der Musiklehrerinnen.

Von **Elisabeth Simon** (Breslau).

In erster Reihe wende ich mich an die jüngeren und jüngsten der Kolleginnen, denen der Gedanke daran noch am fernsten liegt. Die Sorge um das Alter pflegt ein junges Mädchen nicht zu drücken, denn bis dahin wird wahrscheinlich Jemand kommen, der diese Sorge auf seine starken Schultern nimmt. Die Möglichkeit, in den Stand der alten Jungfern zu treten — dessen Lichtseiten man erst zu würdigen weiss, wenn man selbst schon hell von ihnen bestrahlt wird — verursacht der jungen Lehrerin sicher mehr Unbehagen, als die Furcht vor jenen Tagen, von denen es heisst, „sie gefallen uns nicht!“

Im Abgeordnetenhause wurde jedoch erst kürzlich an der Hand pädagogisch-statistischer und volkswirthschaftlicher Schriften bewiesen, dass etwa 40 pCt von Töchtern der höheren Stände nicht mehr heirathen. Ist es da nicht besser, mit den Thatsachen zu rechnen und nicht nur mit Muth, sondern auch mit Verstand und Ueberlegung das Steuer seines Lebensschiffes zu ergreifen, um es am Abend dem sicheren Hafen zuführen zu können? Der Einwand: „wer weiss, ob ich überhaupt alt werde, mein aufreibender Beruf wird das sicher verhindern“, ist auch hinfällig, denn die Statistik hat

ergeben, dass das Durchschnittsalter von Musikern, Organisten und Musiklehrenden 72 Jahre beträgt. Die Kräfte schwinden im Alter — Gehör, Gesicht und Gedächtnis nehmen ab — junge aufstrebende Lehrerinnen verdrängen die alten! Deshalb sollte eine jede ihren Verhältnissen angemessen bei Zeiten Vorkehrungen treffen, dass nicht materielle Sorgen den Kummer über die abnehmende Arbeitskraft verschärfen, sondern sie am Abend ihres Lebens der wohlverdienten Ruhe pflegen und dankbar den Segen ihrer Arbeit geniessen kann.

Lassen Sie uns daher die Mittel in Betracht ziehen, welche dies ermöglichen. In erster Reihe ist der Einkauf in die Pensionskasse des „Allgemeinen deutschen Musikerverbandes“ zu empfehlen. Dieselbe besitzt ein Vermögen von nahezu 2 Millionen Mark und zahlte im letzten Jahre 100000 Mk. an Alterspensionäre und 7000 Mk. an Invalidenpensionäre. Der Beitritt zur Kasse ist bis zum 45. Lebensjahre gestattet, es sind aber von jedem Mitgliede die Beiträge vom 30. Lebensjahre ab nachzuholen. Die Alterspension wird nach 30jähriger Mitgliedschaft ohne Prüfung des Bedürfnisses gewährt. Wer z. B. mit 23 Jahren sich in die Kasse einkauft, wird mit 53 Jahren in den Genuss seiner Alterspension treten. Je früher also das Einkaufen geschieht, desto wahrscheinlicher ein langer Genuss der Rente. Die Höhe der Pension richtet sich natürlich nach den gezahlten Beitragsquoten. Eine Quote beträgt für den Monat 1,50 Mk. Die Königl. Regierung gestattet eine Versicherung bis zu 6 Quoten. Bei 2 Quoten sind monatlich 3 Mk., bei 3 Quoten 4.50 Mk. u. s. w. zu zahlen. — Für jede Quote ist ein Eintrittsgeld von 3 Mk. zu entrichten. Wer sich mit 2.4 oder 6 Quoten versichert, nach 15jähriger Mitgliedschaft jedoch nicht mehr in der Lage ist, die fernere gleiche Zahlung zu leisten, kann die Weiterzahlung einstellen und eine Verminderung der Quoten auf 1,2 oder 3 Quoten beantragen, und wird nach weiteren 15 Jahren Alterspensionär. Invalidenpension wird nach 10jähriger Mitgliedschaft — z. B. bei Verlust eines Fingers oder der Unfähigkeit zur Ausübung des Berufs auf Grund eines ärztlichen Attestes gezahlt. Die Invalidenpension beträgt stets nur eine Quote, jedoch tritt der Invalidenpensionär nach 30jähriger Mitgliedschaft in den Genuss der versicherten Quote, ohne vom Tage seiner Invaliditätserklärung ab, auch nur einen Pfennig weitere Beiträge zahlen zu dürfen. Stirbt ein Mitglied, ohne in den Genuss der Pension getreten zu sein, so erhalten die Hinterbliebenen nach 10jähriger Mitgliedschaft $^1/_3$ der eingezahlten Beträge — nach 20jähriger die Hälfte derselben zurückerstattet. Der Vorsitzende des Breslauer Musikerverbandes, Herr Lauterbach, Ring No. 7, dem ich diese Aufschlüsse verdanke, ist gern bereit auf Anfragen eingehenderen Bescheid zu ertheilen. — Ein 2. Weg, sich eine Altersrente zu sichern, wäre das Einkaufen in die Kaiser-Wilhelmspende. Die Verzinsung der Einzahlungen bezw. der Gewinn, den die spätere Rente bringt, steht ungefähr auf gleicher Höhe mit der erstgenannten Kasse. Einen Vorzug besitzt die letztere dadurch, dass sie die sich Versichernden nicht an regelmässige Einzahlungen bindet, sondern zu jeder Zeit und in beliebiger Höhe Einlagen zu machen gestattet. Das ist für Privatlehrer mit unsicheren Einnahmen von Werth, sie dürfen in guten Zeiten mehr, in schlechten Zeiten weniger zurücklegen, oder auch ihre Zahlungen zeitweise einstellen. Allerdings üben die regelmässig zu leistenden Beiträge, welche die Pensionskasse des Musiker-Verbandes verlangt, einen heilsamen Einfluss aus! Ein Einkauf in beide Kassen wäre demnach das Empfehlendste: Eine Versicherung mit 1 oder 2 Quoten bei der Musiker-Verbandskasse und beliebige Einzahlungen in die Kaiser-Wilhelmspende. Die Verwalterin der letzteren, Frau Schuppelius, Höfchenstr 75, erbietet sich zu jeder näheren Auskunft. Ich bin ersucht worden, auf die Breslauer Musiker-Krankenkasse hinzuweisen. Dieselbe bezahlt ein wöchentliches Krankengeld von 10 Mark 13 Wochen lang. Die Monatsbeiträge sind bis zum 29. Jahre 1 Mk., bis zum 39. 1,20 Mk. und bis zum 49. Jahre 1,60 Mk.

Meines Erachtens jedoch kommt die Krankenkasse des Allgemeinen deutschen Lehrerinnen-Vereins dem hier vorhandenen Bedürfniss mehr entgegen, insofern sie bei monatlichen Beiträgen von 1 Mk. ebenfalls 10 Mk. wöchentliche Krankenunterstützung 13 Wochen lang gewährt, nebenbei aber noch eine geringere Versicherung mit 50 Pf. monatlich gestattet, welche eine wöchentliche Krankenunterstützung von 5 Mk. auf gleiche Zeitdauer zusichert.

Wenden wir uns jedoch jetzt einer andern und recht ernsten Frage zu. Ist jede Musiklehrerin im Stande, sich auf den vorher angeführten Wegen eine genügend hohe Rente zu erwerben, um davon im Alter leben zu können. Wir müssen leider hierauf entschieden mit „nein“ antworten. Die Konkurrenz ist grade unter den Musiklehrerinnen gross — kein Examen verleiht ihnen Schutz vor dem Wettbewerb derjenigen, die selbst nichts gelernt haben. Wer einen Tanz zu spielen vermag oder „frei wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt“ und Tanz oder Lied auf einen andern zu übertragen Lust hat — darf sich „Musiklehrer“ nennen. Es eifern gar viele, die Kunst ist frei und der Wettbewerb steigert die guten Leistungen. — Nun mein persönliches Glaubensbekenntniss nach dieser Richtung geht auch dahin, dass jeder wahrhaft tüchtige Mensch, sofern er frei seine Kräfte entfalten kann, sich emporringen wird trotz aller Konkurrenz. Wie vielen Musiklehrerinnen aber fehlen die nöthigsten Lebensbedingungen zur freien Entfaltung ihres Könnens. Von Sorgen und Kränklichkeit niedergehalten, ging ihnen die geistige Elastizität und Energie verloren, welche die Hindernisse als Staffel zum Aufwärtsklimmen benutzt! Wieder Andere sind genöthigt Angehörige zu unterstützen, ihren Verdienst auf die Erziehung jüngerer Geschwister zu verwenden, ihr Muth erlahmt unter dem fortwährenden Druck, der auf ihnen lastet. Trotz ihrer Begabung, ihrer Kenntnisse werden sie in dem grossen Wettbewerb den Kürzeren ziehen. Wer die Jugend unterrichten und beeinflussen will, muss ihr Frische und Verständniss entgegenbringen. Solche Lehrerinnen sind ausser Stande, sich eine, selbst bescheidensten Ansprüchen genügende Altersrente zu sichern. Den wissenschaftlichen Lehrerinnen, sofern sie nicht durch Stellungen an städtischen Schulen pensionsberechtigt sind, bieten Altersheime und Feierabendhäuser eine Zuflucht für die alten Tage. Die arbeitsunfähige Musiklehrerin ist von diesen Segnungen ausgeschlossen. Das Verdienst der jetzt in Bonn a. Rhein gegründeten Langenbachstiftung ist es, die erste zu sein, welche diesem Nothstande abzuhelfen sucht. Da sie jedoch Musiklehrer-Wittwen und Musiklehrerinnen ganz Deutschlands Aufnahme gewähren will, so muss ein ganz ausserordentliches Kapital durch Sammlungen zusammengebracht werden, um die Stiftung betriebsfähig zu machen und den Anforderungen in diesen weitgesteckten Grenzen auch nur annähernd zu genügen. Doch abgesehen von den vorläufig geringen Aussichten wäre es, soweit es unsere am entgegengesetzten Ende Deutschlands gelegenen Provinzen betrifft, eine Härte, von bejahrten Lehrerinnen zu verlangen, dass sie die wenigen Jahre, die ihnen vielleicht noch bleiben — gleichsam verbannt aus der Heimath, getrennt von alten Freunden und dem, was ihnen theuer ist — und wären es auch nur die Gräber ihrer Lieben — in der Fremde verleben sollen. Jede ältere Lehrerin wird mir hierin beipflichten, nur unter den ganz jungen gibt es vielleicht eine oder die andere, welche sich solch' eine Rheinfahrt zum Schluss ganz hübsch denkt —, sie hat noch keine Vorstellung davon, dass man im Alter wandermüde wird und nichts als Ruhe in der Heimath ersehnt.

Aus der Kenntniss dieser Nothlage heraus entstand der Gedanke: für die Provinzen Schlesien und Posen ein eigenes Musiklehrerinnen-Altersheim zu erbauen, das für's erste nur freie Wohnung gewährt. Es ist uns gelungen, ein Komitee von hochangesehenen Persönlichkeiten zu gewinnen, das vorläufig einen Aufruf erlassen, welcher die Aufmerksamkeit auf diese dringende Nothlage lenken und die Mittel erzielen soll, die uns die Inangriffnahme des Baues ermöglichen. Der kleine Grundstock, welcher bis jetzt vorhanden, wurde allein durch uns Musiklehrerinnen zusammengebracht, der erste Pfandbrief durch die beiden Sammlungen bei Gelegenheit der vorjährigen Sektionssitzung und der Soirée meiner Schüler erworben. In gleicher Weise wurden die durch Fräulein Krickeli's Schülersoirée eingenommenen 58 Mk. und durch Fräulein von Donat's Operettenabend gewonnenen 340 Mark angelegt. Herr Paul Caro sandte mir noch vor dem Aufruf 50 Mark, welche ich im Bankgeschäft des Herrn Geh. Commerzienrath Heimann deponirte. Ebenso Herr Banquier von Wallenberg-Pachaly 20 Mk. Die nach dem Aufruf eingehenden Spenden werden zusammengestellt und veröffentlicht werden. Ueberdies wurden uns von verschiedenen Seiten nicht nur namhafte Unterstützungen in Aussicht gestellt, sondern es erfolgten bereits Zeichnungen laufender Jahresbeiträge, wofür ich im Namen der Sektion herzlichen Dank sage. Da Baustellen in Breslau sehr theuer sind, so dachten wir eine solche in irgend einer hübsch gelegenen Provinzialstadt, wenn möglich in Nähe des Gebirges zu erwerben und sobald unsere Mittel dies irgend gestatten, den Bau in Angriff zu nehmen. — Das Fehlende müsste in Gestalt von Hypotheken erworben und eingetragen werden. Wir würden dann die Zimmer des Hauses vorläufig vermiethen, um die Zinsen zu decken, bis wir durch freiwillige Beiträge, Sammlungen, Veranstaltung von Konzerten und Vorträgen in den Stand gesetzt werden, das Haus von Schulden zu befreien und seiner Segen bringenden Bestimmung zu übergeben. — Noch eine Frage möchte ich an dieser Stelle beantworten, die mir bei meinen Bemühungen um ein Musiklehrerinnen-Altersheim wiederholt entgegengehalten wurde: „Da es kein obligatorisches Examen für Musiklehrerinnen gibt, wo soll bei herantretenden Anforderungen die Grenze gezogen werden?“ Ein Paragraph der Satzungen der Musik-Sektion des Provinzial-Lehrerinnen-Vereins für Schlesien und Posen lautet: „Nur tüchtige, sich womöglich durch Zeugniss als solche ausweisende Musiklehrerinnen, die eine mindestens 3jährige, erfolgreiche Berufsthätigkeit nachweisen — können Aufnahme finden“. Die Anregung zu genanntem Altersheim und die Arbeit für dasselbe geht von der Musik-Sektion aus und der Weg zu dem Altersheim bezw. die Berechtigung zum Einkauf in dasselbe steht nur Sektions-Mitgliedern frei. Auf Anregung des Herrn Baurath Plüdemann, der uns zu unserer grossen Freude seine Unterstützung zusagte, wird noch in diesem Monat das Komitee zu einer Berathung zusammentreten. — Den geehrten Kolleginnen im engeren Sinne rufe ich zum Schluss noch zu: „Helfet mit all' Euren Kräften an dem Bau!“ Es herrscht unter den Musiklehrerinnen, welche in guten Verhältnissen leben, im allgemeinen eine beklagenswerthe Gleichgiltigkeit diesen Bestrebungen gegenüber und doch ist gerade die angesehenene Musiklehrerin, die sich um Schüler nicht zu sorgen braucht, hier hauptsächlich zur Arbeit berufen. Wer selbst dereinst Nutzen davon erhofft, wird zu schüchtern sein, um mit Energie dafür einzutreten. Wem Gottes Gnade aber Erfolge im Beruf gegeben, soll dieselben als ein geliehenes Pfund betrachten, von dem er einst Rechenschaft abzulegen hat. Die geehrten Kolleginnen im weiteren Sinne, sie bitte ich heut im Namen der Musik-Sektion, das kollegialische Interesse, welches sie nicht die Anregung zu einem Anschluss der Musiklehrerinnen an den Provinzialverband geben liess, auch auf unsere obengenannten Bestrebungen auszudehnen und uns durch Werben ausserordentlicher Mitglieder d. h. solcher, welche die Altersheimkasse durch jährliche Beiträge unterstützen, ohne Ansprüche an dieselbe zu stellen, fördern zu wollen. Eingehende Spenden nimmt statt meiner die Kassenführerin für das Altersheim, Frau M. Springer, Sadowastr. 19 III. — sowie das Bankhaus des Herrn Geh. Kommerzienrath Heimann, entgegen. Ebenso erklärten sich die geehrten Mitglieder des Komitee's hierzu bereit. Ueber die eingehenden Gaben wird in den Zeitungen quittirt werden.

Möchte der Tag nicht fern sein, an welchem der Grundstein des Hauses gelegt werden kann, das der alternden Musiklehrerin zuruft: „Auch deiner gedachte warme Nächstenliebe!“

Musikaufführungen.

Eugen Onégin,

lyrische Scenen in 3 (4) Akten mit 7 Bildern nach dem Russischen des Puschkin von P. Tschaïkowski. Erstaufführung im Theater des Westens am 22. September.

Welchem Musiker wäre heute noch der Name Tschaïkowski unbekannt? Wer kennt nicht mindestens seine Symphonie pathétique, sein B-moll-Klavierkonzert, seine Kammermusikwerke? Der geniale Russe ist eben in Deutschland „Mode“ geworden, natürlich erst, nachdem ihn der Tod ereilt hatte. So beeilt man sich denn auch in Berlin, eines seiner dramatischen Werke, die hier bis jetzt gänzlich unbekannt geblieben sind, der breiten Oeffentlichkeit vorzuführen, und dem neuen Direktor des Theater des Westens, Herrn Hofpauer, der den kühnen Plan fasste, den Berlinern eine zweite Winteroper zu geben, war es vorbehalten, als Novität das in Russland populärste Werk Tschaïkowski's, seinen Eugen Onégin*) vor einem sehr musikalischen Publikum aufzuführen. Und dieses Publikum fand Gefallen an dem Tondrama, es gab einen grossen künstlerischen Erfolg.

Gute Klavierspieler kennen vielleicht schon ein Theilchen aus „Onégin“, ich meine die sehr schwierige von Pabst besorgte Bearbeitung des Walzers, ein Virtuosenstück, das schon oft den Weg in die grossen Konzertsäle fand. Dieser Walzer ist im Original ein ganz reizendes Stückchen, eine Konversationsmusik feinster Art. Das zuerst so unscheinbare Thema erhält plötzlich Bedeutung durch eine in langen Dreivierteln abwärts gehende, vom Chor gesungene kontrapunktirende Tonleiter. Von Feinheiten, geistreichen Konzeptionen strotzt förm-

*) Der vom Komponisten selbst besorgte Klavierauszug ist bei Rahter-Leipzig erschienen.

lich das ganze Werk, wie sich der Autor überhaupt mit Behagen in musikalischen Details ergeht und oft ein sehr zartes Filigrangewebe spinnt, ähnlich den entzückenden Bildchen in seiner „Nussknacker-suite“ (Le cassenoisette), wo er mit einem relativ kleinen Orchester Wunderdinge vollbringt. So auch im Onégin. Eigenthümlich sind die schönen breiten Melodieen, typisch am Schluss der Scenen auftretend, und die grossartige polyphone Arbeit in den Ensemblesätzen. Quartette, wie gleich das erste in G-moll (4 Frauenstimmen) zählen zu dem Vollendetsten, das in dieser Hinsicht je geschaffen wurde, und die prachtvollen, etwas national gefärbten Chöre sind unbestritten Meisterwerke. Weniger glücklich war der Autor in den Soloscenen, theils legte er ihnen nicht gerade bedeutende Melodieen zu Grunde, wie z. B die im III. Akt (6. Bild) vorkommende Ges-dur-Arie des Fürsten Gremin: „Die Liebe kennt ein Jeder“, theils entbehren sie der echten Dramatik. Nur zweimal zeigte der russische Löwe seine Klauen. Erstlich in einer musikalisch geradezu wundervollen Soloscene, in welcher die weibliche Heldin des Stücks, Tatjana, aus einer hyperschwärmerischen Backfischlaune heraus dem Ideal ihrer Neigung, Onégin, schriftlich eine regelrechte Liebeserklärung macht. Die Unschlüssigkeit der Schreiberin, ihre Aufregung sind mit Hülfe einer ganz eigenartig rhythmisirten Orchesterbegleitung absolut überzeugend geschildert. Der zweite Fall betrifft die sog. Duellscene. Vor dem traurigen Eclat singen nämlich die beiden Gegner einen interessanten Terz-Canon in Cis-moll, den zwei tiefe Ostinatschläge der Bässe auf Gis periodisch unterbrechen. So wird denn der Musiker an Onégin, der längst zu einem Nationalwerke Russlands geworden, seine helle Freude haben. Wer dagegen den Schwerpunkt auf den Text legt, wird enttäuscht werden. Den relativ besseren Eindruck ruft jedenfalls das Originalwerk von Puschkin hervor, dessen Lektüre vor dem Anhören der Scene zu empfehlen ist. — Die Vorstellung verlief sehr gut; hervorragend war als Tatjana Frau Burrian Jelinek, ihr folgte in der Rolle einer Gutsbesitzerin-Mutter Frau Geller-Wolter. Auch der Held des Stückes, Onégin (Hr. Gribb) konnte genügen, doch gab er sein Bestes jedenfalls als Darsteller. Ganz besonders lobenswerth ist das ausgezeichnete Orchester, das unter Hrn. Ruthardt's schneidiger Leitung excellirte. Auch der vortreffliche Oberregisseur, Herr Ehrl, soll nicht unerwähnt bleiben, wie die Thatsache, dass auf die äussere Ausstattung des Werkes grosse Aufmerksamkeit verwendet war.

Dr. Paul Ertel.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Dresdner Komponist Herr Hugo Jüngst erhielt den Professor-Titel.

— Einer der rührigsten Opern-Verleger ist Herr Emil Siegel, Inhaber der Firma Jul. Schuberth & Co. in Leipzig. In seinem Verlage erschienen in jüngster Zeit die einaktige Oper „Ratbold“ von Reinhold Becker (Text von Felix Dahn), welche die Berliner Hofoper als eine der ersten Novitäten ankündigt, ferner „Donna Diana“ von N. v. Reznicek und „Ingwelde“ von Max Schillings, die als erste Neuheiten der Direktion Erdmann-Jessnitzer in dieser Saison im Bremer Stadttheater zur Aufführung gelangen; „Ingwelde“ wird zu Anfang der neuen Spielzeit, und zwar am 3. Oktober, im Hoftheater zu Schwerin unter Leitung des Kapellmeisters Hermann Zumpe in Szene gehen, während „Donna Diana“ die erste Novität der Wiener Hofoper bilden wird. Auch die neueste Oper von Carl Goldmark: „Die Kriegsgefangene“, erscheint in demselben Verlage. Besonderes Glück hat der Verleger mit dem Ballet „Vergissmeinnicht“ von Richard Goldberger, das am Dresdener Hoftheater bereits 30 mal aufgeführt wurde und von den Hofbühnen in Berlin, Stuttgart, Mannheim sowie vom Magdeburger Stadttheater zur Aufführung angenommen wurde.

— Rubinstein-Gedächtnissschule. Von einem Komitee in Moskau, an dessen Spitze der Senator Staatssekretär Saburow steht, wird auf dem im Kreise Jalta gelegenen Landgute Anton Rubinstein's, Wychwotinzy, die Errichtung einer zweiklassigen Schule geplant, die dem Andenken an den am 20. November 1894 gestorbenen Meister der Tonkunst gewidmet sein soll. Die Schule soll den Namen „Rubinstein-Gedächtnissschule“ erhalten und In- wie Ausländern offen sein. Um diese Bildungsstätte enger mit dem Namen des grossen Komponisten zu verbinden, soll besondere Aufmerksamkeit auf den Chorgesang und die Musik im allgemeinen verwandt werden. Das Komitee hat bereits an 10000 Rubel zur Verfügung und auch schon die erforderlichen Schritte zur Ausführung des projektirten Baues unternommen, weshalb man hofft, am diesjährigen Sterbe-Gedenktage Rubinstein's, 20. Novbr., den Grundstein legen zu können.

— Der Gesangslehrer am Kgl. Konservatorium in Dresden, Herr Albert Fuchs, ist als Musikreferent in die Redaktion der „Dresdener Zeitung“ als Nachfolger Ludwig Hartmann's, eingetreten. Letzterer übernimmt das Musikreferat in den „Dresdner Neuesten Nachrichten“.

— Aus dem Jahresbericht des Konservatoriums der Musik Klindworth-Scharwenka ergiebt sich, dass die Anstalt insgesammt von 369 Schülern besucht war, die von 47 Lehrern und Lehrerinnen unterrichtet wurden. Aus dem Lehrkörper sind die Herren Prof. K. Klindworth, Prof. Jedliczka, Vianna da Motta und Frl. v. Terpitz ausgeschieden, neu gewonnen für die Klavierklassen ist Herr Conrad Ansorge, für die Violoncelloklassen Herr Jacques van Lier. Am 1. Februar ist eine Opernschule gegründet worden, deren Leitung Herr Dr. Kleefeld übernommen hat. Herr Dr. Betz erklärte sich, als künstlerischer Beirath wirken zu wollen, Frau Etelka Gerster übernahm den Gesangunterricht, ist aber

nach einigen Monaten wieder ausgetreten. Herr Dr. Goldschmidt, der über die Musikgeschichte des 17. Jahrhunderts las, veranstaltete als Erläuterung im Februar ein historisches Konzert, in welchem Werke von Gabrieli, Caccini, Peri, Cavalli, Cesti u. A. aufgeführt wurden. Ausser diesem fanden 3 grössere öffentliche Schüler-Konzerte statt, eins davon in der Singakademie unter Mitwirkung des Philharmonischen Orchesters, eins zum Besten der Ueberschwemmten im Saal der Gesellschaft der Freunde und das dritte im Bechsteinsaale. Ausserdem fanden 5 Prüfungsabende im Saale des Konservatoriums statt und im Monat Juni wurden an 20 Abenden alle diejenigen Schüler einer Prüfung unterzogen, welche seit dem Oktober 1897 und länger in der Anstalt studiren.

— Dem „L. Tgbl“ zufolge hat der russische Minister des Innern gemäss Antrag der Synode die Oberpressverwaltung (Departement des Ministeriums des Innern) dahin angewiesen, dass der Druck von Noten, enthaltend „musikalische Uebertragungen“ von ritualen Gesängen der orthodoxen Kirche, zukünftig von der Zensur nicht mehr zugelassen werden darf. Man bezweckt damit eine eventuelle Profanirung der kirchlichen Gesänge und Melodien zu verhindern.

— Herr Professor Xaver Scharwenka, welcher seit dem Jahre 1891 in New-York lehte, kehrt mit dem Wintersemester 1898 an die Stätte seines früheren Wirkens zurück und tritt in die Direktion des Konservatoriums Klindworth-Scharwenka zu Berlin ein, an welchem er die künstlerische Leitung der Klavierklassen übernehmen und selbst im Klavierspiel unterrichten wird. Auch übernimmt er wieder das Seminar zur Ausbildung im Klavierunterricht.

— Um die Anfang d. J. von der Charlottenburger Wochenschrift „Deutsche Nachrichten“ ausgeschriebenen drei Preise (500, 150 und 100 M.) für die Komposition eines Deutschen Flottenliedes hatten sich 103 Komponisten beworben, von welchen die Herren Otto Manns in London, Robert Baumbach in Mexiko und F. C. Schmeidler in Berlin als Sieger hervorgegangen sind. Die preisgekrönten Lieder sind aus dem Verlage der „Deutschen Nachrichten“ zu beziehen, ihr Reinerlös fliesst dem Flottenwerbefonds des Alldeutschen Verbandes zu.

Dresden. Die Königl. sächs. musikalische Kapelle zu Dresden beging am 22. Sept. das Jubelfest ihres 350jährigen Bestehens mit einem Fest-Konzert, dessen Ertrag mit Allerhöchster Genehmigung den Grundstock eines Fonds zur Errichtung eines Wagnerdenkmals zu bilden bestimmt war, und welches denn auch diesen Zweck in recht erfreulicher Weise erfüllte, indem es 8000 M. abwarf. Trug die Veranstaltung so von vornherein den Charakter eines „Wagner“-Konzerts — in vielen Kreisen hätte man den Ertrag des Jubiläums-Konzerts der Kapelle lieber dem zuflussbedürftigen Pensionsfonds derselben zu Gute kommen sehen — so kam dieser auch darin zum Ausdruck, dass der ganze zweite Theil des Programms ausschliesslich Wagner (Tannhäuser-Ouverture, Isolden's Liebestod, Parsifal-Vorspiel) eingeräumt war. Ihm, dem „grössten Kapellmeister“ des jubilirenden Instituts, d. h. seinen Werken, widerfuhr denn auch die Ehre, von Herrn von Schuch, der sich, wie man aus alledem schliessen will, mit Bayreuther Plänen für kommendes Jahr tragen soll, dirigirt zu werden. Der historische Theil, das war der erste, unter Kapellmeister Hagen's Leitung, musste in Folge dessen die übrige ruhmreiche Vergangenheit der Königl. Kapelle ziemlich kurzer Hand abthun. Die Zeit, welche von der Gründung der Kapelle, als einer Vokalkapelle (der „Torgauer Kantorei“), durch Kurfürst Moritz, vom 22. Sept. 1548 bis zum Glaubenswechsel des Herrscherhauses, das ist bis zum Jahre 1697, verstrich, repräsentirte allein Heinrich Schütz und zwar mit zwei von Franz Wüllner herausgegebenen Psalmen für Doppelchor. Selbst Johann Walther, Luthers Freund und musikalischer Berather, den ersten Kapellmeister der Kapelle, von dem man vor 50 Jahren, als Wagner das Jubiläumskonzert dirigirte, wenigstens einen Choral gesungen hatte, liess man aus. Die Zeit der prachtliebenden Auguste vertrat Adolph Hasse mit dem pompösen Gloria seiner werthvollen D-moll-Messe, der treffliche J. G. Naumann hätte neben ihm nicht fehlen dürfen. Dann kam C. M. von Weber mit he- und anerkannten Werken (Jubelouverture, Konzertstück) und seltsamerweise auch Marschner („Templer“-Duett), den man doch seiner Zeit gehen liess, um den liebenswürdigeren, verbindlicheren C. G. Reissiger einzutauschen. Von diesem letzteren kamen drei schöne geistliche à capella-Gesänge zu Gehör. Dann machte Rietz mit seiner liebenswürdigen A-dur-Ouverture den Schluss. Krebs' Namen glaubte man dadurch zu genügen, dass man seine hier lebende Tochter, die geschätzte Pianistin Frau Mary Krebs als Solistin mit Weber's Konzertstück auftreten liess, wie ja auch Wüllner's Namen nur als der des Herausgebers der Schütz'schen Psalmen auf dem Zettel figurirte. Die Fest-Aufführung vereinigte mit der Königl. Kapelle die Chöre der Hofoper und der katholischen Hofkirche. Gesangssolisten waren die Damen Malten, Wittich und Wedekind und die Herren Anthes und Scheidemantel. *O. S.*

Moskau. Am 9./21. September hat die Einweihung des neuen Gebäudes des Moskauer Konservatoriums der kaiserl. russ. Musik-Gesellschaft stattgefunden. Gegen 3 Uhr nachmittags versammelten sich die Schüler und Schülerinnen nebst Angehörigen sowie Diejenigen, die früher ihre musikalische Bildung im Moskauer Konservatorium erhalten hatten, im grossen Saale. Die Herren Professoren, sowie das ganze Lehrerpersonal mit dem Herrn Direktor W. J. Safonoff an der Spitze waren vollzählig zugegen. Die Feier begann mit einem in dergleichen Fällen üblichen Gebet der hohen Geistlichkeit. Seiner Excellenz Safonoff, dem Urheber des grossen Werkes, wurden grosse Ehrenbezeugungen zu Theil, indem die Herren Professoren ihm Salz und Brod auf einer silbernen Schüssel entgegenbrachten und in warmen Worten ihre Anerkennung ausdrückten.

Wien. Der Minister für Kultus und Unterricht hat zu Mitgliedern der Prüfungs-Kommission für das Lehramt der Musik an Mittelschulen und Lehrer-Bildungsanstalten für die Funktionsperiode 1898/99—1900/1901 ernannt: zum Vorsitzenden den k. k. Landes-Schulinspektor Dr. Julius Spängler; zu Fachexaminatoren: für Musikgeschichte: den ordentlichen Professor an der k. k. Universität in Wien Dr. Guido Adler und den Privatdozenten daselbst Dr. Max Dietz; für Gesang: den Professor am Wiener Konservatorium Dr. Josef Gänsbacher; für Klavier: den Professor am Wiener Konservatorium Leopold Landskron und den ordentlichen Lehrer derselben Anstalt Wilhelm Dörr; für Orgel und Harmonielehre: den Professor am Wiener Konservatorium Josef Bockner; für Harmonielehre: den Professor an der Lehrerinnen-Bildungsanstalt in Wien Rudolf Weinwurm; für Violine: das Mitglied der k. k. Hofkapelle Carl Hoffmann. Als Examinator bezüglich der allgemeinen und pädagogischen Bildung wird der Vorsitzende fungiren.

Bücher und Musikalien.

Elisabeth Caland: Die Deppe'sche Lehre des Klavierspiels. Stuttgart, Ebner'sche Hof-Musikalienhandlung.

Die Verfasserin ist bemüht, die eigenthümliche, von den meisten Methoden abweichende Unterrichtsweise des verstorbenen Hofkapellmeisters Deppe durch Wort und Abbildung klar zu legen, um sie dadurch der Nachwelt zu erhalten. Wie schwer es aber ist, das lebendige gesprochene Wort durch schriftliche Beschreibung wiederzugeben, das erhellt aus diesem ernst und auch gut geschriebenen Buch: wer die Deppe'sche Methode nicht aus praktischer Erfahrung kennen gelernt hat, wird sie aus vorliegender Beschreibung, trotz beigefügter Abbildungen nicht begreifen. Dieses „Tragen der Hand“ mit den Schultermuskeln, die „runde Bewegung“ der Hand über den Tasten und dass diese „Bewegung“ sich mit dem Inhalt des zu reproduzirenden Stückes decke, wird den meisten Lesenden ein Buch mit sieben Siegeln bleiben. Den Freunden Deppe's und seiner Methode wird das Buch jedoch ein willkommenes Geschenk sein.

Joachim Pyllemann: Wie ist die Nacht so schön. Geistliches Abendlied für eine Singstimme.

Georg Raphael: Gebet. Lied für eine Singstimme.

Richard Wintzer: Lieder und Gesänge. 20 Hefte. Berlin, Georg Plothow.

Die beiden erstgenannten Lieder sind einfache schlichte, fromme Gesänge mit klangschönen Harmonien, die sich in Stimmung und Ausdruck den Texten bestens anschmiegen. — Richard Wintzer wählte zu seiner Liederreihe ernste und heitere Texte, Kinder-, Jugend- und Liebeslieder, ihr musikalischer Gehalt ist sehr verschieden, einige Kinderliedchen sind naiv und anmuthig. auch einige der ernsteren Gesänge haben hübsche Melodien und sind sangbar geschrieben, andere jedoch klingen gequält, manche sind recht unbedeutend.

Wir benutzen diese Gelegenheit, einen Wunsch auszusprechen, der uns schon lange auf der Seele lag, angesichts dieser 20 Hefte aber nicht mehr zu unterdrücken ist. Er bezieht sich auf die immer mehr sich ausbreitende Geschmacklosigkeit in der Ausstattung der Titelblätter. Kürzlich hat Ludwig Pietsch in Bezug auf die moderne Illustrationskunst geschrieben: „Von diesen illustrirten Modernen suchen die einen ihr Heil darin, zu werden wie die Kindlein, die anderen übertragen den vielbeliebten Plakatstil auf die Illustration oder stammeln den japanischen Manieristen nach. Und all dies armselige, innerlich verlogene Zeug wird mit ernsthafter Miene von einer Schaar von Propheten als hocherfreuliches Zeichen des angeblichen neuen frischen Aufschwungs der Illustrationskunst, des Stilgefühls u. s. w. verherrlicht und uns Deutschen angepriesen.“ — Wir unterschreiben Wort für Wort, was Ludwig Pietsch hier geschrieben, es konnte für unseren speziellen Fall nicht treffender ausgesprochen werden. Mehr und mehr dringt diese moderne, allem Schönheitsgefühl hohnsprechende Illustrationsmanier auch in die äussere Ausstattung der Musikalien hinein, man sehe sich nur die vielen jetzt auf den Markt gebrachten krassen und wirren, aller Kunst und allem Stilgefühl widerstrebenden Titelblätter an, diese rohe, verzerrte Linienmanier, diese fratzenhaften Gebilde in schreiendem Buntdruck, — wir begegneten kürzlich auf einer Klavierfantasie zwei grossen, wahrhaft abschreckend hässlichen Männerköpfen mit weit geöffneten Mündern und grauen, leichenhaften Gesichtern, und was bedeuten hier zu Liedern mit Texten wie: „Wo ist mein hübsches Körbchen hin? hub Teddi an zu klagen“ dieser von schwarzem Grunde sich krass abhebende, in unmöglichen Linien gezeichnete Kopf mit dem Sternenkranze und die ebenso naturwidrigen hoch emporgestreckten eine Krone haltenden Arme? Es wird wahrlich Zeit, dass dagegen gleichfalls energisch Protest erhoben wird, damit derartige Geschmacklosigkeiten und Naturwidrigkeiten nicht Modesache werden.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Georg Eggeling: a) Barcarole, b) Novellette. Op. 36. Preis je 1 Mk. Leipzig. Emil Grude.
a) == **Weber**: Momento capriccioso.
b) == **Tschaikowsky**: Barcarole.

H. Germer: Aus der Jugendzeit. Sammlung beliebter Volksweisen. Op. 34. 2 Hefte. Preis je 2,20 Mk.
== **Ed. Rohde**: Volkslieder in leichtester Spielart.

Anregung und Unterhaltung.

Auflösung des Preisräthsels:

Joachim.

(Der Prophet heisst „Micha", umgekehrt „Achim". Die beiden ersten Laute sind „Jo", Tochter des Inachus, von Jupiter geliebt, von der eifersüchtigen Juno in eine Kuh verwandelt und von dem hundertäugigen **Argus** bewacht).

Richtige Lösungen sandten ein:
Elisabeth Dietrich, Potsdam.
Anna Eder, Wels (Oberösterreich).
S. L. Fetzer, Karlsruhe.
Sophie Hoffmann, Dresden.
Elisabeth Hüttner, Stuttgart.
Ida Langer, Worms.
Ernestine Mühe, Speyer.
Frieda Malchin, Rostock.
M. Naubert, Neubrandenburg.
Käthe Niehr, Oels (Schlesien).
Anna v. Oldenburg, Rastenburg.
S. Reckendorf, Nürnberg.
Philipp Scharwenka, Berlin.
Helene Streb, Darmstadt.
Prof. Hermann Tietz, Gotha.
A. Vogel, Berlin.
Carl Wieder, Komotau (Böhmen).
C. F. W. Witte, Barmen.
William Wolf, Berlin.

Jeden dieser Namen habe ich auf ein Stück Papier geschrieben, sauber zusammengefaltet, in meinen frisch gebügelten Cylinder gelegt, gut durchgeschüttelt und meine Tochter ersucht, tief hineinzugreifen und einen Zettel herauszuholen. Feierlich überreichte sie mir denselben. Ich öffnete und las den Namen:

Anna Eder in **Wels** (Oberösterreich)

als Gewinnerin des Preises.

Unter den Lösungen waren drei gereimte und zwar von Frl. **Ernestine Mühe** in Speyer und den Herren **Philipp Scharwenka,** Berlin und **C. F. W. Witte** in Barmen, alles sehr hübsche humoristische Verse. Da ich nicht alle drei abdrucken konnte, so liess ich das Loos entscheiden, es war für das Gedicht von Philipp Scharwenka, das hier folgt:

Das Lexikon! Schnell gieb es her,
Ich fand das Wort, es war nicht schwer.
Auch Andre haben's wohl gefunden —
Das Lexikon ist doch gebunden?
Doch ob gebunden oder nicht —
Schnell gieb es her, s' ist Deine Pflicht!
Doch wenn Du mir es nicht willst senden,
So kannst Du's auch 'nem Andren spenden.
Doch jetzt das Wort! Schnell sag' ich's Dir:
Nicht Markees ist's, auch nicht Halir,
Nicht Zajic, Hollaender noch Wirth,
Wer dieser Meinung ist, der irrt;
Auch Burmester wär' falsch gerathen
Sammt Petschnikoff, dem Ur-Sarmaten.
Nicht Sarasate ist's, noch Struss,
Noch sonst ein Kammer-Musikus,
Es ist — stolz bin ich drauf nicht wenig —
S' ist Joachim, der Geigerkönig!

Philipp Scharwenka.

* * *

Aus Tastengreifers nachgelassenen Dichtungen.
Mitgetheilt von H. Osmin.

Der Klavierlehrer an seine Schülerin
bei der Erlangung der Konzertreife.

Ueb' immer treu und redlich, Schatz,
Bis an Dein kühles Grab
Und weich' in keinem Fingersatz
Von Bülow's Wegen ab.

Dann wirst Du wie auf grünen Au'n
Durch die Konzerte zieh'n,
Kannst spielen sonder Furcht und Grau'n
In Schrimm und Krotoschin.

Dann wird der Beethoven und Liszt
In Deiner Hand so leicht,
Und nirgend ist ein Pianist,
Der Dir das Wasser reicht.

Dem trägen Wicht wird alles schwer,
Er spiele, was er spiel',
Als Pfuscher treibt er sich umher,
Ihm winkt kein hohes Ziel.

Der Kenner Beifall lacht ihm nicht,
Ihn lobt kein Federheld,
Den Lorbeerkranz ihm Niemand flicht,
Und er verdient kein Geld!

D'rum übe treu und redlich, Schatz,
Vergiss die Skalen nicht,
Und weiche nie im Fingersatz
Vom strengen Pfad der Pflicht!

Dann sucht Dich der Konzertagent,
Die Menge strömt zu Hauf,
Und Deine Noten wiegt am End'
Mit Banknoten man auf!

* * *

Es trägt die Kunst in unsern Tagen
Solch einen müden, greisen Zug,
Weiss kaum von Freude mehr zu sagen,
Ist welterfahren, ernst und klug.

O wahrt ihr, gleich dem heil'gen Feuer,
Ein Stück der alten Kindlichkeit,
Der Einfalt, die so lieb und theuer
Den grossen Meistern alter Zeit, —

Ein Stück der unschuldvollen Klarheit
Und der naiven Lust am Sein,
Und glaubt, es zaubert euch in Wahrheit
Den Himmel in die Kunst hinein.

Adelheid Stier.

Vereine.

Verein der Musiklehrer und -Lehrerinnen zu Berlin.

In der Septembersitzung brachte der Bibliothekar des Vereins, Herr Emil Olbrich, eine Reihe wenig gekannter Klavierwerke aus dem Bestande der Vereinsbibliothek zum Vortrag. Es waren: instruktive Stücke melodischen Charakters von der Komposition des Vortragenden, Präludium und Toccatina von Gobbi, „Ricordanza“ von Jensen, „Studie“ von Liszt, „In heller Sternennacht“ von H. Schmitt. Die interessante Vorführung wurde mit Dank und Beifall aufgenommen Ferner sprach Herr Prof. Breslaur über „neuere Bestrebungen zur Gründung eines deutschen Musiklehrerverbandes.“ Diese Bestrebungen gingen auf Anregung des Vortragenden vom hiesigen Musiklehrerverein aus. Derselbe erliess im Jahre 1884 an zahlreiche angesehene Musiker in den grössten deutschen Städten einen Aufruf zur Gründung von lokalen Musiklehrervereinen, die sich später zu einem grossen Verbande zusammenschliessen sollten. Zehn Städte gingen mit der Gründung solcher Vereine vor, und nach kurzer Zeit traten die letzteren nebst dem Berliner Verein zu dem gewünschten Verbande zusammen. Die Ziele dieser Vereinigung waren, ausser dem anregenden und künstlerisch fördernden Zusammenhang mit Kollegen, einerseits die Gründung einer Zentralkrankenkasse, andererseits die Erwirkung einer staatlichen Prüfung der Musiklehrer, um das Pfuscherthum in diesem Stande zu bekämpfen. Beides aber gelang nicht, das erstere scheiterte an der Lauheit der Mitglieder, das zweite an der Ablehnung seitens der Staatsbehörden. Demzufolge löste sich auch der Verband bald wieder auf. Redner sieht das Heil vor der Hand in der Stärkung und Neuschöpfung von lokalen oder besser provinzialen Vereinen (— der Berliner Verein umfasst die ganze Provinz Brandenburg —) aus denen sich später eine neue und dauerhaftere Gesammtvereinigung ergeben kann, die dann nachdrücklich noch einmal bei der Regierung um Musiklehrerprüfung petitioniren mag. Bezüglich der Kranken- und Altersunterstützungen, welche von Vereinen allein in ausgiebiger Weise kaum zu erreichen seien, weist Redner auf die sehr vortheilhaften Versicherungen dieser Art bei der Gesellschaft „Victoria“ hin, welche Vereinen noch besondere Vergünstigungen gewährt.

Antworten.

H. L. in G. Musikkritiker zu werden, ist nicht so leicht, wie Sie glauben. Sie müssen mindestens die Reife für Oberquarta eines Gymnasiums erreicht haben, ziemlich fehlerfrei nach Diktat schreiben können, ein feines Unterscheidungsvermögen zwischen dem Klange eines Kontrabasses und einer Flöte, der grossen Trommel und einer Violine besitzen, vertraut sein mit den Hauptwerken Ludolf Waldmann's und der Neueren bis Aletter (Kleine Frau) und Kapbaun (Pankow), genau wissen, dass der Walzer $^3/_4$ (wollen Sie mit Ihrer Gelehrsamkeit prunken, sagen Sie $^6/_8$), die Polka $^2/_4$ Takt hat und mit Hilfe eines Musiklexikons (Tastengreifer, Pr. 50 Pf.) wohl im Gedächtniss behalten, dass Beethoven, Thekla v. Badarzewska, Brahms gestorben sind, die Komponisten der „Kleinen Fischerin“ und der „Holzauktion“ aber noch leben. Ausgerüstet mit Kenntnissen dieser Art, die Sie mit Muth und Selbstvertrauen erfüllen werden, unzugänglich der Beeinflussung jener Künstler, die da glauben, Sie mit einem 5 Markschein oder einigen Flaschen deutschen Schaumwein günstig für sich stimmen zu können — werden Sie einer Stellung als Musikkritiker nach jeder Richtung hin gewachsen sein.

Von den Anforderungen, die Dr. Carl Fuchs in seinem Buche: „Tonkunst und Kritik“ an den Musikkritiker stellt, lassen Sie sich nicht verwirren, sie können nur einem krankhaften Gehirn entsprungen sein.

L. R. in Gransee. Der genannte Herr in Stettin hat keine Klavierfabrik, er kauft minderwerthige Waare und schlägt sie billig los. Wenden Sie sich doch an Wolkenbauer in Stettin oder an Lindner in Stralsund, das sind reelle Firmen, die Sie gut bedienen werden.

R. H. in Braunschweig. Die stummen Klaviaturen mit federnden Tasten erhalten Sie bei Ubrig & Co., Charlottenburg-Westend, Dr. Thilo's Apparate bei Sonnenburg, Berlin, Golzstr. 8. — Etude, Philadelphia (Th. Presser) Monthly musical Record, London (Augener), Ménestrel (Paris), werden Ihr Werk gewiss gern besprechen.

☛ Dieser Nummer sind von der Verlagshandlung **Jul. Heinr. Zimmermann** in **Leipzig,** eine Anzeige mit Urtheilen über

Richard Kleinmichel, Zwanzig Klavier-Etuden

☛ sowie von der Firma **Breitkopf & Härtel** in **Leipzig** ein ausführliches Verzeichniss der

Bibliothek: „Ein-Mark-Bände“

beigelegt, worauf wir hiermit besonders aufmerksam machen. D. E.

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Otto Hintzelmann.
Konzertsäng. (Ten.) u. Gesanglehr.
Berlin W., Eisenacherstr. 66.

Gustav Lazarus.
Pianist und Komponist.
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores“.
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Georg Eggeling,
Klavier, Theorie und Composition.
Berlin N., Scharnhorststr. 15, II.

Paul Geyer,
Berlin W., Lützowstrasse 81.
Gesanglehrer,
Elementar-Musikunterricht.

Prof. Felix Schmidt
Gesanglehrer und Konzertsänger
Berlin W., Tauenzienstr. 21.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Potsdamerstr. 119.

Musikalienhändler

Siegel & Schimmel
Academ. Musikalienhandlung.
Berlin NW., Friedrichstr. 90.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

C. A. Challier & Co.
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt
Berlin SW., Leipzigerstr. 56.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Ed. Seiler,
Pianoforte-Fabrik.
Berlin W., Schillstrasse 9.
Vorzügliche Pianinos und Flügel in reicher Auswahl in allen Preislagen

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

NEUFELD PIANOS
8 mal prämiirt,
anerk. v. Liszt, Kullak u. A.
Berlin, Charlottenstr. 18.

Carl Ecke
Pianoforte-Fabrik.
Berlin O., Markusstr. 13.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet: 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kalieki), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.

Der Klavier-Lehrer.

Musik-paedagogische Zeitschrift.

Organ der Deutschen Musiklehrer-Vereine

und der Tonkünstler-Vereine

zu Berlin, Köln, Dresden, Hamburg und Stuttgart.

Herausgegeben
von
Professor **Emil Breslaur.**

No 24. **Berlin, 15. Dezember 1898.** **XXI. Jahrgang.**

Dieses Blatt erscheint am 1. und 15. jeden Monats und kostet durch die K. Post-Anstalten, Buch- und Musikalienhandlungen bezogen vierteljährlich 1,50 *M.*, direct unter Kreuzband von der Verlagshandlung 1,75 *M.*

Inserate für dieses Blatt werden von sämmtlichen Annoncen-Expeditionen, wie von der Verlagshandlung, Berlin S., Brandenburgstr. 11, zum Preise von 30 ₰ für die zweigespaltene Petitzeile entgegengenommen.

Mit dieser Nummer schliesst das IV. Quartal und bitten wir um rechtzeitige Erneuerung des Abonnements, damit in der Zusendung des Blattes keine Verspätung eintritt.
Die Expedition.

Das Musik-Diktat und seine Bedeutung für den Musik-Unterricht.

Von **A. Benda.**

Wie alle Sinnesorgane des Menschen lässt sich auch das Gehörorgan durch Uebung entwickeln und schärfen. Die Empfänglichkeit des Gehöres für musikalische Eindrücke heisst „musikalisches Gehör".

Obwohl nun diese Empfänglichkeit den Menschen, welche sich dem Studium der Musik widmen wollen, zum grossen Theile angeboren sein muss, so werden doch die Uebungen zur Schärfung des Tonvorstellungsvermögens stets von grossem Nutzen sein. Der Sänger oder der Violinspieler ist von der ersten Stunde an darauf hingewiesen, über Tonhöhe, über die Entfernung der Töne von einander nachzudenken, das heisst, er muss imstande sein, sich den Ton, welchen er bilden soll, vorstellen zu können. Ist bei dem Schüler musikalisches Gehör vorhanden, so wird er bald fähig sein, rein zu spielen, sein Tonvorstellungsvermögen wird sich schärfen, selbst ohne spezielle Uebung.

Ganz anders ist es mit dem Klavierspieler; durch das Anschlagen des Hammers an die Saite wird der Ton erzeugt, der Spieler muss nur durch Niederdrücken der Taste diesen Hammer in Bewegung setzen. Ist das Instrument in Ordnung, hat der Klavierstimmer seine Schuldigkeit gethan, so kann der Spieler einen Ton erzeugen, der allen Forderungen an Reinheit entspricht, wenn auch das Gehör des Spielers für musikalische Eindrücke nicht sehr empfänglich, und er oft unfähig ist, eine einfache Melodie nachzusingen.

Abgesehen von solchen Spielern giebt es aber auch noch Klavierspieler, deren natürliche musikalische Veranlagung eine gute ist, denen nur jede musikalische Bildung fehlt, die nie angeleitet wurden, über Tonhöhe, Tonentfernung, Tonverbindung nachzudenken, deren Finger eben nur mechanisch die Noten in Klänge umsetzen.

Oft hört man berechtigte Klagen über den Mangel an musikalischer Bildung, besonders der Klavierspieler. Der Grund dieses Uebels liegt darin, dass der Tonsinn der Klavierschüler nicht gebildet wird.

Und doch giebt es eine ausgezeichnete Uebung, um das Tonvorstellungsvermögen zu schärfen, nämlich das Musikdiktat.

Musikdiktat heisst: „Niederschrift der Töne nach dem Gehöre":

Der Lehrer singt oder spielt dem Schüler eine Reihe von Tönen vor, dieser schreibt sie nach dem Gehöre nieder. Von allem Anfange an muss der Lehrer streng methodisch vor-

gehen, er darf dem Schüler nicht zu viel zumuthen. Zuerst muss der Schüler versuchen, einen Ton seinem Gedächtnisse fest einzuprägen, sich diesen Ton vorsingen, vorspielen und dann, von diesem Tone ausgehend, die Entfernung des folgenden Tones messen. So nach und nach muss er zum Verständniss der Entfernung der Töne von einander gelangen; Sache des Lehrers ist es, dem Schüler, soweit dies möglich ist, Anhaltspunkte zu geben. Zum Beispiel: Das Intervall, welches die Schüler am leichtesten im Gedächtnisse behalten, ist die Quart. Jedes Kind kennt das Signal der Feuerwehr; einmal darauf aufmerksam gemacht, dass diese beiden Töne das Intervall bilden, welches man Quart nennt, erkennt auch jeder Schüler dieses Intervall mit Bestimmtheit.

Der Lehrer muss den Schüler aufmerksam machen auf den Wohlklang der Terz und Sext, auf die dissonirenden Intervalle Secunde und Sept; der terzenweise Aufbau des Dreiklanges giebt einen Anhaltspunkt zum Erkennen der Quint. Natürlich darf der Lehrer nicht alle diese Intervalle zugleich in den Uebungen bringen, sondern er muss, von den naheliegenden Intervallen ausgehend, zu den entfernteren weiter schreiten. Eine stufenweise Folge von Tönen erfasst der Schüler leicht; sobald sprungweise Folgen erscheinen, erhöht dies schon die Schwierigkeit bedeutend; daher müssen die Uebungen so gefasst sein, dass das Intervall, welches der Schüler erkennen lernen soll, möglichst oft wiederholt werde, bevor wieder ein neues Intervall auftritt. Solange der Schüler nur die Tonfolge in Bezug auf die Tonhöhe zu notiren hat, wird es bei einigermassen guter Veranlagung des Lernenden ziemlich rasch vorwärts gehen; weit schwieriger gestaltet sich die Uebung, wenn zur Tonhöhe auch die Zeitdauer des Tones bestimmt werden muss, d. h. wenn die Uebungen in einem bestimmten Takte notirt werden müssen. Nun muss der Schüler seine Aufmerksamkeit verdoppeln, denn er muss ausser der Tonhöhe auch den Rhythmus erfassen.

Aber gerade darin liegt der ausserordentliche Werth dieser Uebungen, dass sie das Taktgefühl des Schülers bilden, sein Gefühl für die verschiedenen rhythmischen Bildungen wecken; nachdem die Taktart festgestellt ist, muss der Schüler mit der gespanntesten Aufmerksamkeit die rhythmische Bewegung innerhalb der Takte verfolgen, um die Tonfolge richtig niederzuschreiben. Dadurch aber entwickelt und schärft sich der Taktsinn des Schülers in einer Weise, wie durch gar keine andere Uebung, und man kann ruhig behaupten, dass Schüler, welche das Musikdiktat geübt haben, selten Taktfehler machen werden.

Lässt man die Schüler, wenn sie ein Intervall nicht erkennen, immer die Tonfolge bis zu dem gesuchten Intervalle singen, und singt man auch jede niedergeschriebene Uebung mit den Schülern durch, so werden sich die derart gebildeten Schüler auch zu ausgezeichneten Treffern ausbilden, die jedem Gesangschore eine erwünschte Stütze sein können.

Diese Uebungen, so grosse Schwierigkeiten sie auch dem Erwachsenen noch bereiten, können doch schon mit Kindern in den Anfangsstadien des Musikunterrichtes vorgenommen werden, natürlich muss der Lehrer streng methodisch vorgehen und die Beispiele dem Fassungsvermögen und dem musikalischen Können und Verständniss der Kinder anpassen.

Es ist erstaunlich, welches Interesse gerade die Kinder dem Musikdiktate entgegen bringen, mit welcher Aufmerksamkeit sie bei der Sache sind, mit welcher Freude sie es begrüssen, wenn ihnen eine Uebung fehlerlos gelungen ist; Schüler, welche oft an eine technische oder theoretische Uebung mit Unlust gehen, zeigen neuerdings Interesse für eine Uebung im Musikdiktat.

Es ist das Musikdiktat nicht vielleicht eine neue Errungenschaft auf dem Gebiete der Musik-Pädagogik, dieses ausgezeichnete Unterrichtsmittel war schon längst bekannt. Bereits Leopold Mozart kündigte in einem Konzert-Programme an, dass sein kleiner Sohn Wolfgang nach Produktionen auf dem Instrumente auch Proben seines aussergewöhnlichen musikalischen Gehöres ablegen werde, indem er alle möglichen, auf dem Klaviere angeschlagenen Akkorde niederschreiben werde.

Auch in späterer Zeit wurde an verschiedenen Konservatorien und von verschiedenen Privatlehrern das Musikdiktat gepflegt und der ausserordentliche Nutzen dieser Uebungen anerkannt; leider wird das Diktat und überhaupt die Schärfung des Tonsinnes der Schüler noch zu wenig gepflegt. Der Hauptgrund für die geringe Anwendung dieses Unterrichtsmittels mag wohl darin zu suchen sein, dass es sehr zeitraubend ist; doch nur scheinbar, wie reichlich lohnt sich dieser Zeitverlust!

In neuerer Zeit hat der berühmte Klavierpädagoge Riemann Uebungen verfasst, welche dem erfahrenen Lehrer genügendes Unterrichts-Material zur Verfügung stellen, entsprechend den elementarsten Forderungen an Tonsinn bis zur höchsten Vollkommenheit.

Da diese Uebungen die gespannteste Aufmerksamkeit fordern, um Tonhöhe und Rhythmus erfassen zu können, so darf der Lehrer, besonders mit Schülern im jugendlichen Alter, das Diktat nicht zu lange fortsetzen, da leicht Ermüdung und infolge dessen Zerstreutheit des Schülers sich be-

merkbar macht, und er dann unsicher in der Beurtheilung der Tonentfernungen wird.

Anfangs nimmt das Diktat allerdings viel Zeit in Anspruch; der Lehrer darf dem ungeübten Gedächtnisse nicht viel zumuthen, er muss zuerst ein Motiv vorspielen, muss dieses Motiv ein oder mehrere Male wiederholen, bis der Schüler es auch bezüglich des Rhythmus erfasst hat. Wenn nun der Schüler das 1. Motiv geschrieben hat, darf der Lehrer nicht gleich das 2. Motiv spielen; der Schüler erfasst die Tonhöhe doch nur relativ, d. h. er weiss einen Ton und beurtheilt danach das Verhältniss der Entfernung des folgenden Tones. (Das Gefühl für absolute Tonhöhe besitzen wenige Schüler.) Darum muss der Lehrer das 1. Motiv wiederholen, und dann das 2. daran schliessen, er muss das 2. wiederholen, und darf dann erst das 3. bringen, u. s. w.

Auf diese Art wird auch das Musikdiktat ein Mittel zur Schärfung des musikalischen Gedächtnisses; es ist überraschend, wie schnell Schüler, die anfangs die kleinste Tonfolge nicht im Gedächtnisse behalten konnten, auch längere Motive erfassen lernen. Von welch' grossem Nutzen diese Bildung des Gedächtnisses für den Berufsmusiker ist, wird jeder beurtheilen können, der weiss, welch' ungeheure Anforderungen heute an musikalisches Gedächtniss gestellt werden; doch auch dem Dilettanten wird ein gut geschultes Gedächtniss von grossem Vortheile sein. Entsprechend der individuellen Begabung der Schüler muss nun der Lehrer sein Vorgehen einrichten; bei manchen Schülern ist es sehr schnell möglich, von einfachen zu complicirteren rhythmischen Bildungen, von leitereigenen zu leiterfremden Intervallen vorzuschreiten, andere erfassen wieder schwer, und es ist da eben Sache des Lehrers, den rechten Weg zu finden. Immer aber, sei nun der Schüler mehr oder weniger begabt, wird das Musikdiktat ein ausserordentlich werthvolles Unterrichtsmittel sein.

Wie bereits erwähnt, hat Riemann Uebungen für das Musikdiktat verfasst; sie verdienen schon aus dem Grunde anfangs den Vorzug vor kleinen Melodien etc., weil sie, progressiv geordnet, dem Schüler nicht zu viel auf einmal bringen und auch in kleinem Umfange gehalten sind, so dass sie leicht von allen Schülern gesungen werden können.

Das von Riemann vertretene Prinzip der auftaktigen Motiv-Bildungen wird von ihm auch in den Uebungen für das Musikdiktat durchgeführt. Welcher Ansicht man auch über Riemann's Lehre über Phrasirung sein mag, jeder denkende Lehrer muss Riemann Recht geben, und wird wohl selbst die Beobachtung gemacht haben, dass die Schüler meist nur von Taktstrich zu Taktstrich lesen. Ein Beweis dafür ist, dass sie selbst nach der prägnantesten Schlussform Dominante-Tonika bei einer vom Lehrer geforderten Wiederholung immer wieder den schweren Takttheil I, also in vielen Phrasen den Schluss bringen, anstatt bei der auf leichtem Takttheile beginnenden neuen Phrase anzufangen.

Dieser Neigung der Schüler, des Lesens von Takt zu Takt, tritt Riemann in seinen Uebungen entgegen; er bildet die Motive grösstentheils auftaktig; dadurch lernen die Schüler, sich durch den Taktstrich nicht in der Auffassung beirren zu lassen, und hiermit wird schon in diesen Uebungen der Grund zu richtiger musikalischer Phrasirung gelegt.

Dass eine derart angebahnte gründliche Bildung des musikalischen Talentes der Schüler für die spätere Entwicklung von grösstem Vortheile ist, dass die darauf gewendete Zeit reichlich dadurch hereingebracht wird, dass der Schüler mit Verständniss an das Musikstudium geht, dies muss wohl jedem einleuchten.

Mozart's Vater, bekannt als einer der besten Musiklehrer seiner Zeit, hat jedenfalls den Werth der Uebungen zur Bildung des Tonsinnes erkannt, und daher auch das musikalische Gehör seines Sohnes durch konsequentes Ueben ausgebildet.

Als Kind von 6 Jahren war Mozart fähig, alle Töne und Akkorde nach dem Gehör niederzuschreiben; bekannt ist seine erstaunliche Leistung als 14jähriger Knabe, als er in Rom das Miserere von Allegri nach 2maligem Hören aus dem Gedächtnisse niederschrieb. Dies giebt Zeugniss, dass das von der Natur ihm geschenkte Talent auch von seinem Vater strenge geschult worden war.

Und so mögen denn Lehrer und Schüler freudig einen Theil der Musikstunde dem Musikdiktate widmen, die darauf verwendete Zeit wird doppelt hereingebracht werden; hin und wieder ein Vortragsstück weniger und dafür mehr wirkliche musikalische Bildung!

Die Sammlung alter Musik-Instrumente zu Berlin.

Von **Max Puttmann.**

(Schluss.)

Betrachten wir nun einige der in der Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin befindlichen Streichinstrumente etwas genauer.

Ein über 2 Meter langer dreisaitiger Contrabass führt die Inschrift: Magna haec lyra D. Aloysio Peruccio Auctore, D. Tente Melchiore Galli Praefecto, D. Capo Joachimo Leoni Assistente, D. Bernadino Lancelloti Fydium opifice, Et Aloysio Marchegiani Elaborante, Fre proprio D. D. Fratrum de Cotinis Staphili Ex intregro . . . A. D. . ., das Instrument scheint das Werk eines Dilettanten zu sein. Es ist ziemlich roh gearbeitet, hat einen flachen Boden, F-Löcher ohne Querstriche, und Schnecke. Die Saiten stecken in einfachen Wirbeln ohne Mechanik

Ein zu der oben beschriebenen Lira da gamba umgearbeitetes altes Streichinstrument trägt auf einem eingeklebten Zettel die Inschrift: Fece questo Violunetto io Giovanni Baraldi di S. D. L'anno del Signore 1566. Zu deutsch etwa: Ich, Giovanni Baraldi vom Sanct D(ominikanerorden?) machte diesen Violunetto im Jahre des Herrn 1566. Unter Violunetto haben wir einen kleinen Violone, eine kleine Bassgeige, ähnlich unserem Violoncello (dieser Namen bedeutet ebenfalls einen kleinen Violone) zu verstehen. Bemerkenswerth ist, dass bei diesem Instrument Boden und Decke bereits mässig gewölbt sind.

Eine sorgfältige Arbeit weist eine von Jacobus Stainer in Absam 1665 gefertigte Viola da gamba auf. Die V i o l a d a g a m b a (auch K n i e g e i g e oder kurzweg G a m b e genannt) war ein zuerst fünfsaitiges, später sechssaitiges Begleitinstrument mit sehr flachem Stege, sodass man bequem mindestens drei Saiten auf einmal anstreichen konnte. Wie alle Gamben, so hat auch die oben genannte von Jacob Stainer einen flachen, nach oben hin etwas abgedachten Boden, und Schalllöcher in Form eines C. Das Wirbelbrett geht in einen schön geschnitzten Engelskopf aus. Das Instrument ist ein Geschenk des Geigerkönigs Josef Joachim.

Eins der kostbarsten Instrumente der ganzen Sammlung, das auch in einem extra verschlossenen Kasten wohl verwahrt ist, ist eine Viola da gamba von Vincenzio Ruggeri, aus dem Jahre 1702. Das Instrument ist ganz nach dem Modelle der Violine, also wie unser Violoncello gebaut, es hat gewölbten Boden und schön geschnittene F-Löcher. Das Wirbelbrett endigt in einen mit einem Diamantendiadem geschmückten Engelskopf. Bewundernswerth ist der schöne rothbraune Lack. Unter dem Griffbrett befindet sich ein Wappen.

Das Streichquartett Beethoven's besteht aus einer Nicolaus Amati-Geige von 1690, einer Jos. Guarnerius-Geige von 1718, einer Vincenzio Ruggeri-Bratsche von 1690 und einem Andreas Guarnerius-Cello von 1675 und befindet sich jetzt im Beethoven-Museum zu Bonn.

Ein im vorigen Jahrhundert sehr beliebtes Instrument war die V i o l a d i b o r d o n e, auch V i o l a d i B a r d o n e und B a r y t o n genannt. Auch der Fürst Nicolaus Esterhazy war ein grosser Liebhaber dieses Instruments, und Vater Haydn hat an 175 Kompositionen für dasselbe geschrieben. Die Viola di bordone hat die Grösse eines Cello und ist mit 6—7 Griffbrettsaiten von Darm in der Tonlage H bis $\bar{e}$ bespannt. Unter dem Griffbrett aber liegen noch eine Anzahl Metallsaiten, die, während die Finger der linken Hand die Griffbrettsaiten verkürzen, mit dem Daumen derselben Hand gerissen werden.

Die Sammlung besitzt eine Viola di bordone von Daniel Achatius Stadlmann, Lauten- und Geigenmacher in Wien 1736, mit 6 Darm- und 19 Metallsaiten. Die Letzteren sind diatonisch gestimmt und haben jede einen eigenen Steg.

Die V i o l a d'a m o r e (V i o l e d'a m o u r) ist ein dem soeben beschriebenen ähnliches Instrument, ungefähr in der Grösse unserer Bratsche, mit 6—7 Griffbrettsaiten und einer Anzahl dünner Metallsaiten, die an der untern Seite des Saitenhalters befestigt sind, unter dem Steg und zwischen Hals und Griffbrett entlang laufen, und oben durch Wirbel je nach Bedarf in einem Akkord gestimmt werden. Diese Saiten klingen beim Anstreichen der darüber liegenden Darmsaiten sympathetisch mit, dem Ton des Instruments eine besondere Zartheit verleihend.

Wir finden in unserer Sammlung eine ganze Anzahl dieser Instrumente. Unter ihnen sei nur eins mit der Inschrift: Antonius und Hieronymus Fr. Amati Cremonen, Andreae filii. F. 1572, und ein anderes, gefertigt von Bartl in Wien 1723, besonders erwähnt. Die Amati-Viola d'amore hat 7 Darm- und 9 Metallsaiten, schlangenförmige Schalllöcher, und am Ende des Griffbrettes noch ein drittes Schalloch mit Rose; die von Bartl gefertigte besitzt 4 Darm- und 8 Metallsaiten.

Eine fünfsaitigie Viola (französich Alt-Qinton) von Johann Christoph Leidolff, Wien, 1719, hat die alte Gambenform mit schlangenförmigen Schalllöchern. Boden, Zargen und der mit einem geschnitzten Mohrenkopf gekrönte Wirbelkasten sind blau gefärbt.

Herr Professor Dr. Joachim hat der Sammlung unlängst auch eine sogenannte Ritter-Bratsche, erbaut nach den Angaben Hermann Ritter's in Würzburg, mit sehr hohen Zargen, zum Geschenk gemacht.

Unter den Violinen finden wir eine von Nicolaus Amati, eine von Josef Guarnerius, eine sogenannte halbe Geige von Andreas Guarnerius, und endlich auch eine nach dem Modell Stradivarii von Louis Oertel in Hannover gefertigte, die wohl nur

der Reklame wegen der Sammlung überwiesen worden ist.

Das Bestreben, den Ton der Streichinstrumente trotz seiner hohen Vollkommenheit dennoch zu verbessern und zu vergrössern, hat den Ingenieur François Chanot (geb. 1787 zu Mirecourt, gest. 1823 zu Paris) veranlasst, die Form der Streichinstrumente durch die Guitarrenform zu ersetzen.

Die Sammlung besitzt von Chanot gefertigt: eine Violine, eine Viola und ein Cello. Alle drei Instrumente stammen aus dem Jahre 1818, und sind sehr sauber gearbeitet. Die 4 Saiten sind wie bei der Guitarre auf der Decke an einer Brücke eingepflöckt, die F-Löcher sind durch fast C-förmige Schlitzen ersetzt. Eine zweite Violine von Chanot hat einen Saitenhalter, der in der Form eines Merkurstabes durch zwei geschnitzte in einander gewundene Schlangen gebildet wird.

Hier ist ferner auch ein Violoncello in Guitarrenform zu erwähnen, das statt der Schalllöcher auf der Decke je 6 runde Löcher an der Seitenzarge hat. Versuchsmodell von Hagspiel in Dresden.

Um interessante Versuche, die aber für die Praxis nie eine Bedeutung erlangen können, handelt es sich bei einer Violine, deren Corpus aus Thon (gefertigt von dem Thonwaarenfabrikanten Ludwig Rohrmann zu Krauschwitz in der Ober-Lausitz) und bei einer anderen, deren Decke und Boden aus Eisen bestehen.

Auch viele Blasinstrumente der verschiedensten Konstruktionen und aller Zeitepochen finden wir in der Instrumentensammlung. Eine ausführliche Besprechung dieser Instrumente glaube ich mir hier erlassen zu können, da wohl anzunehmen ist, dass das Interesse für dieselben bei dem geneigten Leser ein weit geringeres ist als für die vorher besprochenen Instrumentengattungen.

Da finden wir u. a. eine Heroldstrompete, wie solche letzthin wieder in Aufnahme gekommen sind, aus dem Jahre 1523, 1,13 Meter lang. Eine alte Klappentrompete besitzt 5 Klappen, welche das Instrument, wie bei den Holzblasinstrumenten, je um einen halben Ton erhöhen. Das jüdische Schofar ist ein einfaches Widderhorn, das in der Synagoge Verwendung fand. Besonders bemerkenswerth ist ein Chor von 9 russischen Hörnern aus Kupfer. Der Klang dieser Instrumente ist weich und edel, man findet sie noch heute ab und zu in den Kapellen kleiner Städte. Natürlich fehlen auch die bekannten geraden und krummen Zinken nicht, die in früheren Jahrhunderten an Stelle der Trompeten benutzt wurden. Ferner sind vertreten: die Schnabelflöten, die Querflöten, darunter eine von Holz mit plattirtem Silber bezogen und mit 11 blau emaillirten Klappen, gefertigt und der Sammlung überwiesen von J. Ziegler in Wien, die ganze Familie der Schalmeien, die Clarinette in allen ihren verschiedenen Grössen und Formen, die Sackflöte (auch unter dem Namen Dudelsack bekannt) und die Pans- oder Papagenoflöte.

Endlich sei noch der alten Feldtrommeln von ungeheurer Grösse, bemalt mit bunten Wappen, der zwei Kesselpauken des Garde du Corps, ganz besonders aber der einzig in ihrer Art existirenden vollständigen Sammlung japanischer Instrumente und der Sammlung von Instrumenten Neu-Guinea's Erwähnung gethan. Wir finden da u. a. auch eine grosse Panspfeife aus 8 Schilfröhren, die grösste von über Mannsgrösse.

Die Frau Baronin von Korff, geb. Meyerbeer hat der Sammlung einige Reliquien von Giacomo Meyerbeer überwiesen, darunter Meyerbeer's Bild in Oel, gemalt von F. G. Weitsch 1802, ihn als 9jährigen Knaben darstellend, ferner zwei Gipsbüsten aus seinem Todesjahre (1864), ein Schreibzeug und ein Taktstock.

Auch finden wir einige auf Musikinstrumente bezügliche Handschriften und Druckwerke, u. a. die Rechnung eines Klaviermachers J. C. Knöbel vom Jahre 1790 über Reparaturen an einem Pedalinstrument, Adlung's „Musica mechanica organoedi" etc.

Mögen diese Zeilen dazu beitragen, das Interesse für die Kgl. Sammlung alter Musikinstrumente zu Berlin in immer weitere Kreise zu tragen, dass auch der Besuch dieser Sammlung ein regerer werde, als er es bisher gewesen ist.

Ein Brief Hans v. Bülow's an den Herausgeber des „Klavier-Lehrers".

Im Juli 1884 erhielt ich von Hans v. Bülow zwei im Jahre 1863 an ihn gerichtete Briefe Friedrich Wieck's mit einem Schreiben, in welchem er mich um Abdruck dieser Briefe im „Klavier-Lehrer" ersuchte. Die Briefe sprechen mit Begeisterung von Bülow's künstlerischer Bedeutsamkeit. Ich wusste, warum Bülow gerade zu dieser Zeit an dem Abdruck dieser Briefe gelegen war, der Zweck wäre aber nicht erreicht worden, hätte ich ihn als den Geber derselben genannt. Ich druckte sie also im Jahrgang 1884 No. 14 dieser Zeitung mit folgender Einleitung ab:

Durch die Güte eines Gönners des „Klavier-Lehrer" gelangte ich in den Besitz der beiden nachfolgenden, an Hans v. Bülow gerichteten und bisher noch nicht veröffentlichten Briefe Friedrich Wieck's. Dieselben gewinnen noch an Interesse durch die nicht allgemein bekannte Thatsache, dass H. v. Bülow in den Jahren 1845 und 46 Wieck's Unterricht genoss. Als Beweis dankbarer Erkenntlichkeit für die wahrhaft pädagogisch-ideale Unterweisung des alten Herrn dient ein Brief Bülow's an seinen einstigen Lehrer, der in einer kleinen Schrift: „Friedrich Wieck und seine beiden Töchter", von A. v. Meichsner, mitgetheilt wird.

Weil ich Bülow nun als Uebersender der Wieck'schen Briefe nicht nennen konnte, unterliess ich den Abdruck seines an mich gerichteten, sehr interessanten Briefes, besonders aber aus dem Grunde, weil er durch gewisse Aeusserungen, die sehr offenherzig die Wandlungen seines Geschmacks betreffs gewisser Werke Liszt's bekundeten, die Schaar der Gegner, die er damals hatte, noch vermehrt haben würde.

Heut aber, da dieser Brief nebst denen Wieck's in den von seiner Gattin herausgegebenen Briefen (Bd. III.) veröffentlicht ist, stehe ich nicht an, ihn auch im „Klavier-Lehrer" abzudrucken.

E. B.

Meiningen, 5. Juli 84.

Hochgeehrter Herr Professor!

Gestatten Sie mir, dem Redakteur des Klavierlehrerorgans etwas allerdings wohl mehr Persönliches als Sachliches vorzutragen.

Vor Kurzem machte mich ein Liszt-Schüler jüngeren Jahrgangs mit etwas befremdlichen Worten auf einen (ohne meine Kenntniss — ich war damals jenseits des Oceans — abgedruckten) Brief aufmerksam, den ich im November 63 an den berühmten Schwiegervater Robert Schumanns gerichtet und in welchem ich diesen meinen einstigen Lehrer (1845—46) gleichsam als meinen einzigen mit sehr überschwänglichen Ausdrücken gefeiert. Ich liess mir das betr. Werkchen, Behälter eines vergessenen Ergusses, sofort kommen. Es ist betitelt: „Friedrich Wieck und seine beiden Töchter Clara und Marie usw., ein Familiendenkmal von A. v. Meichsner" und erschien zwei Jahre nach Wieck's Tode 1879 bei Matthes in Leipzig. Ich überzeugte mich alsbald, dass es mit meinem unfreiwilligen Beitrage zu der allerhand höchst werthvolle Notizen enthaltenden Broschüre seine vollkommene Richtigkeit hatte, und wenn mir die Wiederbekanntschaft mit meinem „zwanzigjährigen" Briefe auch bezüglich des hastig-jugendlichen, durch Eilzugskonzertthätigkeit erklärlichen Styls selbst missfälliges Lächeln entlockte, so vermochte ich doch materiell nichts daran zu entdecken, was den Wunsch auch nur einer theilweisen Zurücknahme meiner Expektoration hätte veranlassen können. Die Empfindungen pietätsvoller Erkenntlichkeit für die mir vom Adressaten ertheilte wahrhaft pädagogisch-ideale Unterweisung, welche sie mir diktirt hatten, bestehen auch heute noch in alter Stärke weiter. Aber ....

Ist es Ihnen entgangen, verehrter Herr Professor, dass, seitdem es meinen sog. Gegnern in neuer Zeit schwerer geworden ist, mir bezüglich meiner Leistungen mit Erfolg „etwas am Zeuge zu flicken", sie es vorziehen, die Regungen ihrer Nächstenliebe an meinem „Charakter" zu befriedigen? Fern von mir das Anlassgeben zu leugnen. Ich habe mich eben unterfangen, mich zu „häuten", reifer musikalischer zu werden und zu letzterem Resultate allerdings wesentlich zu „entkünfteln". Mit Vergnügen lasse ich es mir gefallen, wenn man es mir mit Bezugnahme auf frühere geräuschvolle Schwärmerei als Charakterlosigkeit auslegt, dass ich z. B. heute das vollkommenere Ideal der „symphonischen Dichtung" in Mendelssohns Ouvertüren zu Hebriden, Melusine, Meeresstille verehre. Doch muss ich mich begreiflicherweise dagegen verwahren, dass man das mir angedichtete Renegatenthum auf mein Schülerverhältniss zu Grossmeister Franz Liszt ausdehne. Dass ich meinem zweijährigen Aufenthalt in Weimar (1851–53) eine noch weit ansehnlichere Summe enthusiastischer Dankbarkeit gegen den hochherzigen Förderer meiner Hauptstudien schulde, konnte ich aber doch — als nicht blos überflüssig, sondern sogar geschmacklos — nicht wohl in einem Privatbrief an meinen Vorlehrer Fr. Wieck einfliessen lassen? Um dieses Schreiben erklärend zu motiviren, gebe ich hierbei den Gruss des alten Herrn vom 7. Nov. 63, dessen exaltirter Ton den meinigen bestimmen musste, gebe ich ferner seine Antwort vom 24. Nov. auf mein durch einseitige Veröffentlichung auch allerhand Missdeutungen ausgesetztes Schreiben.

Ich könnte, wäre die Temperatur zur Schreibseligkeit verlockender, diese Gelegenheit benützen, meine Erinnerung an die Person und die Lehrmethode des Frl. Wieck, die im Verlaufe meiner Weiterentwicklung nicht aufgehört hat, wohlthätigen Einfluss zu üben, einzuschmuggeln. Es könnte dies aber Lebende verletzen, wenn ich erzählte, um wie viel höher, feiner und zugleich eklektisch umfassender Musiker-Naturell und Musiker-Intelligenz beim Vater als bei seinen berühmten Kindern geartet war, also .....

Sollte Ihnen das hier gelieferte Material für ein sommerliches (da „striken" ja die meisten Lehrer) Feuilleton des „Klavierlehrers" nicht passen, so belieben Sie immerhin, die Briefe Fr. Wieck's an mich Ihrer Autographensammlung einzureihen, dieselben als einen Beweis der vorzüglichen Hochachtung Ihres Wirkens entgegenzunehmen, mit welcher Versicherung ich die Ehre habe zu verbleiben

Ihr ganz ergebener

H. v. Bülow.

Musikaufführungen.

(Vom 29. Nov. — 12. Dez.)

In den Konzertsälen wird es allgemach immer stiller, da das frohe Weihnachtsfest seine Schatten bereits vorauswirft, und wie gern wird diese wohlthätige Ruhepause entgegengenommen. Leider ist es nur die Ruhe vor dem grossen Sturm im Januar, März und April. Hat ja auch die Musiksaison ihre Herbst- und Winterstürme. — Die Ereignisse der letzten zwei Wochen waren, wenn man von einem Gastspiele des berühmten aber schon versungenen Pariser Barytonisten Maurel und der Frau Lehmann im Kgl. Opernhause absieht, nur die **IV. Soirée der Kgl. Kapelle** und das **V. grosse Philharmonische Konzert.** Herr Weingartner machte uns diesmal mit einer antiken Neuheit in modernem Gewande, einer von Felix Mottl bearbeiteten Balletsuite — aus Glucks beliebtesten Opern — bekannt, und fand damit die Zustimmung des Publikums. Ich erkenne gern an, dass Herr Mottl eine gute Auswahl getroffen, auch die Bearbeitung z. B. in einem „Air gai" aus „Iphigenie in Aulis" sehr wirkungsvoll vorgenommen hat, aber ich höre diese Stücke — offen gestanden — im unverfälschten Original lieber; sie vertragen nicht recht eine Modernisirung, wenigstens nicht eine solche, wie sie

Herr Mottl für angezeigt erachtet hat. Es ist vieles nicht im Geiste Glucks. Eine interessante Gabe waren drei Stücke aus Berlioz' Symphonie „Roméo et Juliette", von denen das „Fest bei Capulet" sowie das bekannte Orchester - Virtuosenstück „Fee Mab" ganz ausgezeichnet zur Geltung kamen. Der II. Theil des Programms brachte Beethovens Ouvertüre zu „König Stephan" und Haydn's Paukenschlag - Symphonie. — Im V. Philharmon. Konzert hielt Herr Nikisch eine grossartige Gedenkfeier für Beethoven ab, indem er dessen „Pastorale" und „Neunte" in seiner oft gewürdigten Art aufführte. Es lässt sich hierüber meist nur Gutes berichten. Die Soli (IX. Symph.) lagen in den Händen von Frl. Hiller, Anna Stephan, Herren Carl Dierich und Rudolf von Milde, wobei der Philharmonische Chor vortrefflich sekundirte. —

Auffallend stark präsentirte sich diesmal die Pianistenwelt. Ausser **Felix Dreyschock**, der zwar mit grosser Technik, leider aber immer noch ohne eigentliche Herzenswärme vorträgt, ferner dem Klaviertitanen **Waldemar Lütschg**, der, abgesehen von etwas jugendlichem Ungestüm, sich als ein Klavierspieler ersten Ranges erwies,*) und der physisch vielen ihrer Kolleginnen überlegenen Pianistin Frl. **Emma Koch** sind 7 Damen zu erwähnen, die den Gradus ad Parnassum zu erklimmen suchten. Unter ihnen steht obenan das seit dem vorigen Jahre bekannte Frl. **Gisella Gross**, eine Künstlerin von effektiver, nicht zu unterschätzender Bedeutung; sie wird künftig viel von sich reden machen. Ihr folgen in der Begabung Frl. **Hedwig Meyer**, deren Konzert ich zwar selbst nicht habe hören können, worüber mir aber von sachkundiger Seite ganz erfreuliche Mittheilungen zugegangen sind; weiterhin eine junge Holländerin, Frl. **Frieda Kindler**, welche ein Konzert mit dem Philharm. Orchester gab. Sie spielte z. B. Beethovens Es - dur Konzert mit grossem Verständniss und hoch entwickelter Technik, so das Beste für die Zukunft hoffen lassend. Zwei Ungarinnen, Frl **Cornelie Hollósy** und **Ida Kelen** produzirten sich im Architektenhause mit Vorträgen auf 2 Klavieren. So gut sie sich auch einführten, so war doch ihr Beginnen ein unkünstlerisches; denn sie spielten nur Bearbeitungen (von Gobbi). Derartige Transskriptionen pflegen fast niemals Erschwerungen, wohl aber Erleichterungen im Klaviersatze zu enthalten, und darum war ihr Konzert eigentlich überflüssig. Eine andere, ältere Dame, Frau Prof. **Grössler-Heim**, Württembergische Hofpianistin, konzertirte ebenfalls im Architektenhause zusammen mit der Harfenvirtuosin Miss **Edith Martin** und der Primadonna von der Royal-Opera-Covent Garden in London, Miss **Regina de Sales**. Wer da, auf die hochtönenden Titel vertrauend, sich einen besonderen Genuss versprach, der wurde sehr enttäuscht; denn alle drei Damen leisteten nur Mittelmässiges, das einer Besprechung nicht weiter werth ist. Auch nicht gerade den besten Eindruck riefen die Klaviervorträge der Münchener Pianistin Frl. **Geselschap** hervor wegen ihrer grossen Ungleichheit. Im einzelnen haben wir einen ähnlich falschen Pedalgebrauch selten vernommen. Beethovens mystische Sonate, op. 110, in As - dur, war der Dame noch nicht in Fleisch und Blut übergegangen. Das Jankó-Klavier (diesmal von Ibach erbaut) versuchte der jugendliche **Paul Schnackenburg** in einem eigenen Konzerte im Römischen Hofe populärer zu machen; dies Vorhaben wird ihm aber schwerlich gelungen sein, da sein Klavierspiel auf diesem Instrumente noch recht unzulänglich ist. Insbesondere hatte er die merkwürdige, wohl aus einer Unsicherheit entspringende Manie, die Zeitmasse bei Schubert's „Wandererphantasie" und einigen eigens bearbeiteten Stücken aus Mozart's G - moll - Symphonie bis zur groben Karikatur zu verlangsamen, eine Art des Vortrages, wie sie mir im Konzertsaal noch nicht vorgekommen ist. Unter den Sängern ragte mehr durch Intelligenz als durch Schönheit der Stimme der bekannte Barytonist Dr. **Kraus** hervor, während Madame **Theresa de Sauset** bereits den Höhepunkt überschritten hat. Sie brauchte sich gar nicht erst als „indisponirt" anmelden zu lassen, ich fürchte, sie ist für immer indisponirt. Mit der Erwähnung des ausgezeichneten Violoncellisten **Percy Such**, dessen Konzert in der Singakademie wieder seine Begabung ins hellste Licht rückte, schliesse ich den Kreis der Sänger und Instrumentalisten, um noch endlich eines jungen Komponisten, **Ernst Mielck** aus Finnland, zu gedenken, der Proben seines Könnens unter Mitwirkung des Philharm. Orchesters ablegte. Er hat viel Technisches gelernt, instrumentirt u. a. gut, leider aber weist sein Schaffen fast gar keine eignen Züge auf, es ist die Weise Mendelssohns, Gades, Hartmanns, die er kultivirt. Vielleicht ringt er sich einmal zur Selbständigkeit auf. Von den zu Gehör gebrachten Werken interessirte eigentlich nur eine „Dramatische Ouvertüre" op. 6, die in der That gar nicht übel gelungen ist. Eine Symphonie F moll hält sich trotz des glänzenden Kolorits noch in bescheidenen kompositorischen Grenzen, und ein „Klavierkonzert" op. 9, das aber kein Konzert ist, erwies sich leider als die schwächste Arbeit.

Dr. Paul Ertel.

*) S. Bericht aus Dresden. — Von hier und ausserhalb. E. B.

Von hier und ausserhalb.

Berlin. Der Violoncellist Hugo Dechert, Königl. Kammermusiker, wurde vom Kaiser zum Königl. Kammervirtuosen ernannt. Hofrath Prof. Ed. Hanslick erhielt das Ritterkreuz des österr. Leopold-Ordens. — Dem k. k. HofMusikverleger Albert Gutmann in Wien verlieh der Kaiser von Oesterreich den Titel eines kaiserl. Rathes.

— Der junge Pianist Herr Waldemar Lütschg, der kürzlich in einem Nicodé-Konzert in Dresden mit seinem Klavierspiel Aufsehen erregte, hat auch mit seinem eigenen Klavierabend in Dresden sehr bedeutenden Erfolg erzielt. Neben seinen rein pianistischen Fähigkeiten hebt die Kritik vor allem seine musikalischen hervor, die in einer urgesunden Auffassung zur Erscheinung kommen. Herr L. ist Schüler seines Vaters, des ganz hervorragenden Musikpädagogen Lütschg in Petersburg.

— Der Violinvirtuos Herr Willy Burmester erhielt vom Grossherzog von Weimar das Ritterkreuz des sächs. Hausordens vom weissen Falken. — Die Berliner Tonkünstler Ludwig Bussler und E. E. Taubert wurden durch Verleihung des Professor-Titels ausgezeichnet.

— Max Bruch ist zum Pariser Korrespondenten der Akademie der schönen Künste ernannt worden. — Der Komponist Wilhelm Berger ist soeben zum dritten Male in diesem Jahre als Sieger aus einer Preiskonkurrenz hervorgegangen, indem ihm der vom Verein Beethoven-Haus zu Bonn für das beste Streichquintett ausgesetzte Preis von Mk. 1500 zugesprochen wurde.

— „Vor dem Sturm", vaterländisches Zeitbild von Theobald Rehbaum, dem bekannten Komponisten und Musikschriftsteller, (mehrere Oper von ihm wurden an verschiedenen Bühnen mit Erfolg aufgeführt) ist zum überhaupt ersten Male im Wiesbadener Hoftheater gegeben worden und fand eine sehr beifällige Aufnahme. Das Drama spielt im Jahre 1813 am Hofe Jeromes in Kassel. Der Verfasser wurde mehrmals gerufen.

— J. Brahm's herrliches, viel gesungenes Lied „Feldeinsamkeit" ist nach des Dichters Hermann Almers' Empfindung in der Komposition durchaus verfehlt und muss einer neuerdings erschienenen Vertonung des Vegesacker Komponisten Hrn. Gerhard Focken nachgestellt werden, denn Herr Almers schreibt an die Verleger der letzteren (HH. Praeger & Meier in Bremen) wie folgt: „Geehrte Herren! Ich fühle mich veranlasst, Ihnen meine aufrichtige Freude auszusprechen, dass Sie jüngst den Verlag der Focken'schen Musik zu meiner Dichtung „Feldeinsamkeit" übernommen haben. Mit meinem innigen Danke bringe ich Ihnen zugleich meinen Glückwunsch dazu dar. Durch Meister Brahms' Komposition war freilich mein einfaches Lied seit Jahren bereits bekannt, ja berühmt, wie ich sagen darf. Meine Freude darüber war dennoch keine volle und reine. Es war natürlich. Wohl musste ich zugeben, dass des Meisters Werk an und für sich seiner würdig und meisterhaft genannt werden müsse. An und für sich, sage ich. Zugleich musste ich mich aber auch wieder befremdet fragen: Wie sollen in dieser fast künstlichen Melodie meine Gefühle, meine Stimmung, mein Verlorensein in Raum und Zeit und Aufgegangensein im wundersamen grossen All wiedergegeben sein? Und vor allem erst das traumbefangene stille Schauen auf das leise Dahinziehen der schönen weissen Wolken durch tiefe Bläue, wie ich es in dem Liede zu malen und auszusprechen versuchte! Nimmermehr würde ich jenen mir unvergesslichen Eindruck jemals in Brahms' Musik wiedererkennen oder auch nur einmal daran erinnert werden. Und mag sie auch noch so vollendet und hinreissend sein. Zur Wiedergabe jenes Seelenlebens kann nur eine Musik mit einfachen, wundersam langgezogenen, leise verklingenden und verhauchenden Akkorden dienen. Als Dichter der „Feldeinsamkeit" nehme ich mir denn hiermit das Recht, der Focken'schen Komposition den Preis zu ertheilen und Ihnen für deren Verbreitung, mag ihr Schöpfer auch kein Musiker von Lebensberuf sein, meinen freudigen Dank zu sagen, denn noch ist mir keine Weise zum Ohr gedrungen, die besser meinen Worten entspräche. Mein Wort darauf!"

— Soeben erschien im Verlage von Fr. Bruckmann in Müünchen ein reich illustrirtes Werk von Dr. Oskar Bie: „Das Klavier und seine Meister". Ein ähnliches Werk in Bezug auf gediegenen, ganz eigenartigen Inhalt und ebenso geschmackvolle als glanzvolle Ausstattung, hatte die Musiklitteratur bisher nicht aufzuweisen. Dasselbe soll in einer der nächsten Nummern des „Klavier-Lehrers" eingehende Würdigung finden.

— Am 6. November, am Todestag des russischen Komponisten Peter Ilitsch Tschaikowsky, wurde in Petersburg sein Denkmal feierlich enthüllt. Anwesend waren der Vizepräsident der kaiserlichen musikalischen Gesellschaft, Grossfürst Konstantin Konstantinowitsch, Präsident der Akademie, nebst Gemahlin Grossfürstin Elissaweta Mawrikiewna, geb. Prinzessin von Sachsen-Altenburg, ferner die beiden Brüder des Komponisten, K. I. und A. S. Tschaikowski, sein Neffe, der jetzige Verkehrsminister Fürst Chilkow. Alle Koryphäen der kaiserlichen Oper und des Schauspiels, die Direktoren aller übrigen Theater, sowie viele Direktoren aus der Provinz waren zur Stelle. Was das Denkmal anbetrifft, so handelt es sich um die im Foyer des Konservatoriums aufgestellte Figur des verstorbenen Komponisten. Sie ist die Schöpfung des Bildhauers Prof. Beklemischew, welcher hier eines seiner besten Werke geschaffen hat. Der Komponist sitzt in einem Lehnstuhl und ist bei der Ausarbeitung einer Komposition, wobei er mit den Fingerspitzen der rechten Hand die Schläfe berührt, während die Linke auf einer Partitur ruht, die er auf dem Schooss hält. Auch zu seinen Füssen und unter dem Stuhl liegen Partituren. Chor und Orchester der k. Oper übernahmen den musikalischen Theil

der Feier, welche mit einer Polonaise Tschaikowsky's ausklang.

— Von den Hilfsmitteln, die für die öffentliche Musikpflege, insbesondere für die Konzertbesucher geschaffen wurden, gehören die „kleinen Konzertführer“, herausgegeben von Hermann Kretschmar, zu den zweckdienlichsten. Sie bilden eine umgearbeitete Einzelausgabe des bewährten „Führers durch den Konzertsaal“ desselben Verfassers. Kretschmar weist in geistreicher, dabei leicht verständlicher Art auf die Schönheiten und Eigenthümlichkeiten der einzelnen Werke hin; Gründlichkeit und absolute Sachlichkeit zeichnen seine Einführungen besonders aus. Bis jetzt liegen 44 Nummern (alte und neue Meister) vor, doch soll die Sammlung bald den gesammten Konzertspielplan umfassen. Der geringe Preis von 10 Pfennig für die Nummer dürfte dazu beitragen, die „kleinen Konzertführer“ schnell unter dem Musikpublikum einzubürgern. Sie erscheinen bei Breitkopf & Härtel.

— Die Oper „Cordelia“ von N. Solowieff, Prof. am kaiserl. Konservatorium, ist nach 12jähriger Pause in Petersburg, und zwar mit grossem Erfolge, wieder aufgeführt worden.

London. Prof. Karl Klindworth hat mit seinem ersten Orchesterkonzert, in welchem er u. a. die Eroica-Sinfonie, das „Meistersinger“ Vorspiel und die drei Orchestersätze aus Berlioz' „Romeo -Sinfonie dirigirte, einen gewaltigen Endruck gemacht. Die Kritik feiert den Künstler als einen der genialsten Orchesterdirigenten. Für die Studirenden des Royal Normal College in London, sowie im Ladies College in Cheltenham gab Herr Klindworth je ein Pianoforte-Recital, dessen Programm aus Werken von Beethoven (op. 109 und op. 81), Chopin (Etüden, Nocturne, Ballade, Impromptu und zwei Walzer) und Liszt (zwei Balladen, Petrarca-Sonett, 8. Rhapsodie und als Zugaben „Au lac de Wallenstädt“ und „Au bord d'une source“) bestand Auch als Pianist erntete der Künstler grossen Beifall. A. D. M. Zg.

Moskau. Das fünfhundertste Symphoniekonzert der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft findet am 2. Januar k. J. statt. Zur Feier dieses denkwürdigen Tages wird das Konzert besonders festlich begangen werden. Zur Aufführung gelangt das ganze Programm des ersten Symphonie-Konzertes. Sämmtliche Abonnenten der diesjährigen Saison erhalten beim Eingange von der Kaiserlich Russischen Musik-Gesellschaft ein Souvenir, bestehend aus einer für diesen Tag verfassten Denkschrift, welche u. a. einen historisch-statistischen Rückblick über die Thätigkeit der Gesellschaft, bezw. über die in den verflossenen 500 Symphonie-Konzerten aufgeführten Werke enthalten wird. Aus dem reichen und eminent interessanten statistischen Inhalt dieses Werkes entnehmen wir folgende Daten: So wurden z. B. die Beethoven'schen Werke in den 500 Konzerten 190 mal bis zu dieser Saison aufgeführt. Mozart figurirt mit 56 Aufführungen, Haydn mit 44. Bach'sche Kompositionen gelangten im Ganzen 17 mal zur Aufführung, wobei nicht ein einziges Oratorium vollständig exekutirt werden konnte wegen Mangel eines Saales mit grosser Orgel. Der neue grosse Saal des Konservatoriums, der im künftigen Jahre eröffnet werden soll, wird eine grossartige Orgel, die in Paris gebaut wird, erhalten, und welche es ermöglichen wird, in der Zukunft diese Lücke in der Aufführung der Klassiker auszufüllen. Werke von Glinka wurden 59 mal aufgeführt. Kompositionen von Anton Rubinstein 53 mal, und zwar unter der Leitung von Nikolai und Anton Rubinstein, also von 1862 — 1881, d. h. in 19 Jahren, im ganzen nur 21 mal, und von 1890 — 1898 unter Leitung von W. I Safonoff in 8 Jahren 16 mal. Kompositionen von Tschaikowski gelangten im ganzen 73 mal zur Aufführung, darunter von 1866 bis 1890, also in 24 Jahren 48 mal, und unter der Leitung von W. I. Safanoff in den letzten 8 Jahren 22 mal. Diese Daten sind sehr bezeichnend.

München, 7. Dezember. Ferdinand Langers fünfaktige Volksoper „Der Pfeifer von Haardt“ erzielte bei ihrer heutigen ersten Aufführung im hiesigen Hoftheater einen sehr schönen Erfolg.

Wien. Für die von Herrn Kommerzialrath L. Bösendorfer ausgeschriebene internationale Preiskonkurrenz sind zweiundsiebzig Klavierkonzerte eingeschickt worden, von denen die Jury (bestehend aus den Herren Epstein, Gericke, Grünfeld, Leschetizky und Rosenthal) endgiltig drei Werke mit folgenden Einlaufsnummern und Mottos als preiswürdig bezeichnet hat, und zwar: No. 43, Motto: „Ohne Kampf kein Sieg“, Einsender Herr Eduard Behm; No. 56, Motto: „Nur das Ideale ist das Wahre“, Einsender Herr Ernst v. Dohnanyi; No. 66, Motto: „Es muss“, Einsender Herr Jan Brandts-Buys. Voraussichtlich werden diese Kompositionen bis Ende Dezember in Wien gemeinsam zur Aufführung gebracht werden können, bei welcher Gelegenheit das anwesende Publikum durch Seimmenabgabe entscheiden soll, welchem Werke der erste, bezw. zweite oder dritte Preis zukommen soll. Die übrigen eingereichten Werke stehen auf Verlangen den anonymen Einsendern zur Verfügung.

Bücher und Musikalien.

Jacob Stolz, op. 80 Universalstoff für den Elementar-Unterricht im Klavierspiel vom ersten Beginn an in der Normal-Handlage. Selbstverlag d. Verfassers, Graz.

Der Inhalt des Werkes besteht aus 17 ein- und mehrstimmigen Uebungen und 52 kleinen Tonstücken. Die Einrichtung des Werkes ist derart getroffen, dass jedesmal eine oder mehrere Uebungen einer Reihe von Tonstücken vorgehend zu üben sind und zwar zuerst in C-dur, später in den Tonarten der betreffenden Stücke. Diese sind dann wieder, nach Angabe des Autors, in andere Tonarten zu übertragen. Der Uebungsstoff ist geschickt ausgewählt und dürfte sich bei gewissenhafter Durchführung nach des Autors Angabe und Uebertragung in die verschiedenen Tonarten und Akkordlagen als sehr nutzbringend für die Musikstudirenden erweisen, ebenso wie die kleinen Tonstücke die Lust der Kinder anregen und ihre Fortschritte fördern werden. Das Werk lässt sich verwerthen, wenn der Schüler die ersten Elementarstudien überwunden hat, eine gute Handhaltung errungen und mit dem richtigen Anschlag vertraut ist.

Jacob Stolz, op. 70. Sonate für das Pianoforte zu 4 Händen ohne Oktavenspannung. Jos. Aibl, München.

Diese vierhändige Sonate ist für junge Spieler der unteren Mittelklassen zu benutzen. Sie ist ohne Oktaven, erfordert aber bewegliche und geschmeidige Finger. Im Styl lehnt sie sich an die Diabellische Schreibweise an und würde durch ihre gefällige Melodik noch günstiger wirken, wenn die einzelnen Sätze weniger ausgedehnt wären.

Wilhelm Bruch: 3 leichte Stücke für Violine mit Klavierbegleitung. Gebr. Hug & Co. Leipzig u. Zürich.

Von diesen drei anmuthigen Vortragsstückchen für junge Violinspieler seien besonders No. 1 und 3 Barcarolle und Tarantelle, bestens empfohlen, es sind melodisch und rhythmisch hübsch entworfene Stückchen, leicht spielbar und von gutem Klangreiz. No. 2, Capriccio, steht musikalisch nicht auf gleicher Höhe.

Karl Hermann: Die Technik des Sprechens. Ein Handbuch für Redner und Sänger. Leipzig, Kesselringsche Hofbuchhandlung.

Ein vortrefflich geschriebenes Buch, das seine hochwichtige Aufgabe, die sprachliche Tonbildung, mit grosser Gründlichkeit, Hingebung und Sachkenntniss gelöst hat. Auf seinen reichen Inhalt hier näher einzugehen, ist nicht möglich, es werden u. a. in 10 Abschnitten behandelt: Die Sprechwerkzeuge — Die Kunst des Athmens — Unsere Sprachlaute — Einfache Tonbildungs-Uebungen — Der Tonumfang — Die Geläufigkeit — Die Tonstärke — Das Lachen — Von der Tonbildung zum künstlerischen Vortrag. Man muss das Werk selbst studieren und nicht nur Redner und Sänger werden reiche Belehrung daraus schöpfen, es könnte zur Reinigung und Verbesserung unserer deutschen Sprache von unberechenbarem Nutzen sein, wenn von den Lehrern der Jugend schon in den Schulen beim Sprachunterricht nach den niedergelegten Prinzipien verfahren würde. Das hervorragende Werk ist auf's wärmste zu empfehlen. —r.

Hermann Ritter: Die fünfsaitige Altgeige, Viola Alta und die sich daranknüpfende eventuelle Weiterentwicklung der Streichinstrumente. Bamberg, Handelsdruckerei.

Hermann Ritter, der Erfinder der Viola alta, einer verbesserten Bratsche, der seit Jahrzehnten für die Einführung seines Instrumentes kämpft, tritt in seiner obigen Schrift für eine neue Idee auf: Er will die heut gebräuchlichen Streichinstrumente sämmtlich um eine fünfte Saite bereichern, um den Streichinstrumenten dadurch den ganzen Tonumfang, soweit derselbe überhaupt verwendbar ist, zugänglich zu machen. Diese fünfte Saite verändert die Spielart der alten Instrumente nicht, sie giebt ihnen nur die Möglichkeit, eine leicht spielbare Höhe zu erreichen. H. Ritter hat dies Problem an seiner Viola alta, wie an der Violine bereits mit Erfolg gelöst. Er entwickelt in der vorliegenden Schrift seine Ideen, spricht die Ansicht aus, dass er unser heutiges Bogeninstrumentenquartett, wie es sich im Sinfoniorchester darbiete, durchaus noch nicht für vollendet halte und eine Weiterentwicklung für möglich erachte und zwar 1. durch die bereits erwähnte Erweiterung des Tonumfanges jedes einzelnen Instrumentes, 2. durch die Klangverbesserung jeder einzelnen Geigenart, endlich 3. durch die Einschaltung einer Tenorgeige zwischen Altviola und Violoncello. Herr Ritter hat sich durch die Einführung seiner Viola alta bereits im Streichinstrumentengebiet ein unschätzbares Verdienst erworben, wir halten auch seine diesmaligen Vorschläge für sehr beachtenswerth und empfehlen sie allen Fachgenossen zu eingehender Prüfung.

Der Kunstwart. Rundschau über Dichtung, Theater, Musik und bildende Künste. Herausgeber Ferdinand Avenarius. München. Georg Callwey.

Der „Kunstwart“ ist am 1. Oktober in seinen 12. Jahrgang eingetreten. Wir hatten schon früher Gelegenheit, die Leser unserer Zeitung auf das gediegene Blatt aufmerksam zu machen, das sich an alle Gebildeten in den deutschen Landen wendet, denen die Pflege geistiger Güter am Herzen liegt. Es ist für den Musiker gleichfalls von Wichtigkeit, dass er sich nicht auf seine Kunst beschränkt, sondern ein offenes Auge für alle Aeusserungen der Schwesterkünste behält, nur so wird es ihm möglich sein, dem Zeitgeist zu folgen und aus ihm heraus sich manches Befremdliche der eigenen Kunst zu erklären. Im richtigen Verständniss hatte der „Kunstwart“ schon seit längerer Zeit seinen Artikeln über die bildenden Künste Berichte aus dem tonkünstlerischen

Leben hinzugefügt und sich dazu eine Reihe namhafter Musikschriftsteller und Berichterstatter gewonnen. Er erweitert sein Programm jetzt von neuem in dem Sinne, dass er „nicht nur über Kunst reden will, sondern nach jeder Möglichkeit Kunst zeigen, damit nicht nur der nüchterne Begriff zum Verstande spreche, sondern das Leben selber, das in des echten Kunstwerks Adern fliesst, zu Anschauung und Phantasie, Denkkraft und Empfindungen zugleich, kurz: wieder zum Leben dringe". Zu diesem Zweck werden von jetzt an jeder Nummer „Lose Blätter," Bilder und Notenbeispiele, hinzugefügt. Mit diesen Beilagen bezweckt die Redaktion zweierlei. Einmal sollen sie dazu dienen, den Lesern des „Kunstwart" das Gute und Beste des Neuen in's Haus zu bringen. Andererseits sollen sie nur Erläuterungen zu einzelnen Aufsätzen sein und in diesem Sinne nicht ohne weiteres als Kunstwerke aufzufassen sein. Die Oktoberhefte bringen als Beilagen an Bildern Wingner's „Kassandra", ein Portrait von Samberger und Landschaften von Dill und Leistikow, an Notenbeilagen eine bisher nicht veröffentlichte Ballade „Niclo Finn", von Martin Plüddermann, ein Lied von Alexander Ritter aus seinen „Schlichten Weisen" und einen Abschnitt aus Gustav Mahler's C moll Sinfonie von Josef Stransky für Klavier bearbeitet. Ein erläuternder Artikel über Gustav Mahler und sein Kunstschaffen, von Richard Batka, dem Redakteur des musikalischen Theils verfasst, ist in der 1. Oktober-Nummer enthalten.

Empfehlenswerthe Musikstücke,

welche sich beim Unterricht bewährt haben.

Neue Ausgaben.

Schuberth's Klassiker-Bibliothek, jeder Band 1 Mk.

I. Beethoven, 24 ausgew. Werke (Raff & Klauser). Largo aus d. 1. Konzert, Op. 15, Albumblatt f. Elise, Andante F dur, Op. 50 und 50, 2 Romanzen, Adelaide, Variationen über: Nel cor più, Quanto e più bello, Une fièvre brillante. God save the king, Op. 51, zwei Rondos, fünf Bagatellen (Walzer) und sechs Bagatellen (Märsche)

II. Chopin, Verschiedene (12) Werke: Brillante Variationen in B dur, Op 12. Bolero in C dur, Op. 19. Tarantelle in As dur, Op. 43. Konzert-Allegro in A dur, Op. 46. Fantasie in F moll, Op. 49. Berceuse in Des dur, Op. 57. Barcarolle in Fis-dur, Op. 60. Trauermarsch in C moll, Op. 72 No. 2. Drei Ecossaisen in D dur, G dur, Des dur, Op, 72 No. 3. 4. 5. Variationen in E dur.

III. Chopin, Beliebteste (17) Werke: Mazurka, B dur, Op. 7 No. 1. Nocturne, Es dur, Op. 9 No. 2. Nocturne, Cis moll, Op. 27 No. 1. Walzer. As dur, Op. 34 No. 1. Walzer, Des dur, Op. 64 No. 1. Walzer, Cis moll, Op. 64 No. 2. Polonaise, Cis moll, Op. 26 No. 1. Polonaise, A dur, Op. 40 No. 1. Impromptu, As dur, Op. 26. Berceuse, Des dur, Op. 57. Fantasie-Impromptu, Cis moll, Op. 66. Trauermarsch, B moll aus Sonate Op. 35. Präludien, H moll, A dur, Fis moll, Des dur, Op. 28. No 6. 7. 8. 15. Scherzo, B moll, Op. 31.

IV. Mendelssohn-Bartholdy, Sämmtliche 48 Lieder o. Worte.

V. Mozart, Ausgewählte Werke: Fantasie und Sonate (Op. 11.) Rondo in D dur. Rondo in A moll. Rondo in F dur. Adagio in H moll. Gigue in G dur. Sechs Variationen über ein Original-Thema in F dur. Zwölf Variationen über: „Je suis Lindor" in Es dur. Zwölf Variationen über: „Ah! Vous dirai-je Maman" in C dur.

VI. Schumann, Rob., Op. 68. Album für die Jugend (Klauser). 43 Klavierstrücke.

VII. Weber, C. M. v., Ausgewählte Werke: Op. 1. Sechs Fughetten. Op. 3. Sechs leichte Stücke (Sonatine, Romanze, Menuett, Variationen, Marsch und Rondo). Op. 10. Sechs leichte Stücke (Sonatine, Andantino, Variationen, Mazurka, Adagio und Allegro). Op. 65. Aufforderung zum Tanz. Op. 71. Polacca brillante. E dur. Op. 81. Les Adieux. Fantasie.

(Klarer, schöner Druck. Weisses starkes Papier.

Anregung und Unterhaltung.

— Mozart's Ohr — eine Missbildung. Diese merkwürdige Thatsache wird vom Privatdozenten Dr. P. H. Gerber-Königsberg in der „Deutschen Medizinischen Wochenschrift" festgestellt. Unter den Erinnerungen, die zu Salzburg im Geburtshause Mozart's, Getreidegasse No. 9, aufbewahrt werden, befindet sich ein kleines Aquarell, das weiter nichts darstellt, als zwei menschliche Ohren. Die Nummer des Katalogs sagt hierzu: „Mozart's Ohr und ein gewöhnliches Ohr". Dr. Gerber giebt eine Abbildung, die er im Mozarteum an Ort und Stelle angefertigt hat, und geht auf die grosse Zahl der anatomischen Misbildungen ein, die das Ohr des Tonmeisters kennzeichnen. Es sind nicht nur Varietäten des Knorpels, welche die Ohrmuschel stellenweise verkümmert und charakterlos erscheinen lassen, es fehlte Mozart auch völlig das dem Menschenohr eigenthümliche Läppchen, das

nur aus einer Hautduplikatur und Fettgewebe besteht. Das vorhandene Rudiment erscheint nur als eine Fortsetzung des äusseren Randes der Muschel, es trägt einen kleinen Ohrring. Dass die äussere Umrandung des Ohres statt einer kontinuirlichen schönen Rundung eine oder mehrere Abknickungen zeigt, kommt häufig und auch bei sonst normalen Ohren vor. Auffallender schon ist die rudimentäre Entwickelung des Anthelix und das Fehlen des Antitagus. Beides kommt besonders bei einer bestimmten Kategorie von Ohren vor, den sogenannten Breitohren. Anthropologisch steht das Breitohr tiefer als das Langohr, denn bei den niederen Menschenrassen (Negern etc.) ist der Ohrindex grösser als bei der kaukasischen Raçe und den Affen überhaupt. Hiernach also würde Mozart's Ohr auf einer tieferen Entwickelungstufe stehen. Dazu fällt nun noch das Fehlen des Ohrläppchens schwer in's Gewicht. Denn ebenso wie die äussere Nase halten die meisten Anthropologen auch das Ohrläppchen für eine charakteristische Eigenthümlichkeit des menschlichen Ohres. Denn wenn sich auch eine Andeutung davon bei den Anthropoiden findet, so ist es bei den niederen Menschenrassen entschieden geringer entwickelt als bei den höheren. Nach alledem haben wir es in Mozart's Ohr mit einer Missbildung zu thun, die nicht nur sehr unschön — nach Maassgabe der Anpassung unseres ästhetischen Empfindens an das gegebene Normale — sondern auch auf einer tieferen Entwickelungsstufe stehen geblieben ist. Eine eigenthümliche Ironie des Schicksals hat dem Manne, dessen innerliches Ohr so zu sagen die höchste empfindliche Entwickelung erreicht hat, ein zurückgebliebenes äusseres gegeben.

* * *

Vereine.

Berliner Tonkünstler-Verein.

Die Sitzung des Berliner Tonkünstler-Vereins am Montag, den 5. Dezember, zu deren musikalischem Theil Gäste Zutritt hatten, war gut besucht. Eine angekündigte Oboe-Sonate von Max Laurischkus musste wegen Erkrankung des Komponisten ausfallen, dafür war Herr Grube mit dem Vortrag der beiden ersten Theile des Bruch'schen Violin-Konzertes in letzter Stunde eingetreten. Die Konzertsängerin Fräulein Hanna Kuschel sang sodann 3 Lieder, „Mit Myrthen und Rosen" von Schumann, „Murmelndes Lüftchen" von Jensen und „Herz, was willst Du?" von R. Wustandt. Die Klavierbegleitung des Violinkonzertes und der Lieder führte Herr Irrgang auf einem Konzertflügel aus, den Herr Kommerzienrath Duysen freundlichst zur Verfügung gestellt hatte. Ausser Herrn Grube betheiligte sich Herr Pianist Schicktanz ebenfalls in freundlicher Vertretung durch den Vortrag eines Themas mit Variationen von Schubert an der Ausführung des Programms. Die Anwesenden spendeten den Künstlern für ihre vorzüglichen Leistungen wohlverdienten Beifall. Herr Rich. J. Eichberg hielt zum Schluss einen Vortrag über das Thema: „Woran erkennen wir die musikalische Begabung unserer Kinder." Nach einigen einleitenden Worten, durch welche Redner auf die falsche, meist durch die Elternliebe hervorgerufene voreingenommene Beurtheilung der musikalischen Veranlagung ihrer Kinder hinweisen wollte, stellte Herr Eichberg 4 Gesichtspunkte für die Beurtheilung eines musikalischen Talentes fest: 1. tonales Verständniss, 2. das Gefühl für Rhythmik mit ihren Finessen, 3. ein Sinn für die korrekte Harmonie und 4. das absolute Tonbewusstsein. Vor Beginn des musikalischen Unterrichtes sei eine musikalische Begabung aber nicht festzustellen, dies wäre erst im Laufe des Unterrichts möglich.

Das erste öffentliche Konzert des Vereins wird am 23. Januar im Hotel de Rome stattfinden, das zweite am 20. März im Saal Bechstein.

Musiksektion des Allgemeinen Deutschen Lehrerinnen-Vereins.

Die Musiksektion Berlin hat es als eine wichtige Aufgabe ins Auge gefasst, Engagements von Musiklehrerinnen zu vermitteln — für Privatunterricht sowohl als auch für Unterricht an Schulen —, um einerseits den Berufsgenossinnen genügenden Rückhalt, andrerseits dem Publikum genügende Garantien bei der Wahl einer Lehrerin zu bieten. —

Das Vermittelungsbureau, in den Räumen des Lettevereins, Königgrätzerstr. 90, I Treppe, Seitenbau rechts, ist geöffnet Dienstag und Donnerstag von ½4 — ½6 Uhr Nachmittags. Vorsteherin Frl. Fritz.

Für die Musiksektion Berlin
E. Heydel, 1. Vorsitzende.

Antworten.

F. M., Rostock. Ich empfehle Ihnen Tausig's tägliche Studien.

L. H. R., Altona. Eine schwarze Liste der Klavierschlenderer zu veröffentlichen, ist ganz unmöglich. Da ich aber die unreellen Geschäftsleute in der Klavierbranche ganz genau kenne, so frage man mich nur, falls Jemandem die Reellität eines Klavierverkäufers zweifelhaft ist, ich werde privatim gewissenhaft Auskunft geben. — Ja, das billigste Bechstein-Pianino kostet 1000 Mark. Der Preis ist nicht zu hoch, wenn man die ausserordentliche Sorgfalt der Arbeit und demzufolge die Haltbarkeit und hervorragende Tonschönheit der Instrumente in Betracht zieht.

F. F. Wäre ich nicht selbst Direktor einer Musikschule, und könnte man mir demzufolge nicht unlautere Beweggründe unterschieben, so würde ich keinen Augenblick anstehn, die verwerfliche Geschäftsführung solcher Musikschulleiter an's Licht zu ziehen. Drei Elementarschüler z. B. in einer Stunde zu unterrichten, das ist gewissenlos im höchsten Grade. Was kann ein so armes Wurm in zwei mal zwanzig Minuten die Woche lernen?

Adressen-Tafel.

5 Zeilen 10 Mk. jährlich, weitere 5 Zeilen 5 Mk. und fernere 5 Zeilen 3 Mk.

Musiklehrer und ausübende Künstler

Otto Hintzelmann.
Konzertsäng. (Ten.) u. Gesanglehr.
Berlin W., Eisenacherstr. 66.

Gustav Lazarus.
Pianist und Komponist.
Berlin W., v. d. Heydtstr. 7.

Anna Morsch,
Musikinstitut.
Berlin W., Passauerstr. 3.

Siegfried Ochs.
Dirigent des „Philharm. Chores".
Berlin W., Potsdamerstr. 118.
Sprechst. nur v. 11-12 Uhr Vorm.

Veit'sches Conservatorium
Berlin S., Luisenufer 43,
part., I, II und III Treppen.
Seminar zur Ausbildung v. Musiklehrern und -Lehrerinnen verbdn. m. Elementarschule f. alle Fächer, in der Kinder von 7 Jahr an aufgenommen werden.
Honorar v. 6—15 Mk. monatlich.
Director E. A. Veit.

Franz Grunicke,
Orgel, Klavier, Harmonielehre.
Berlin W., Steinmetzstr. 49 II.

Georg Eggeling,
Klavier, Theorie und Composition.
Berlin N., Scharnhorststr. 15, II.

Paul Geyer,
Berlin W., Lützowstrasse 81.
Gesanglehrer,
Elementar-Musikunterricht.

Prof. Felix Schmidt
Gesanglehrer und Konzertsänger
Berlin W., Tauenzienstr. 21.

Prof. Karl Klindworth
Potsdam, Luckenwalderstr. 9.
Ausbildungsklassen in Berlin,
Potsdamerstr. 119.

Musikalienhändler

Siegel & Schimmel
Academ. Musikalienhandlung.
Berlin NW., Friedrichstr. 90.

SCHLESINGER'sche
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt.
Berlin W., Französischestr. 23.

C. A. Challier & Co.
Musikalienhandlg. Leih-Anstalt
Berlin SW., Leipzigerstr. 56.

Instrumentenbauer und -Verleiher

Ed. Seiler,
Pianoforte-Fabrik.
Berlin W., Schillstrasse 9.
Vorzügliche Pianinos und Flügel in reicher Auswahl in allen Preislagen.

Kewitsch-Orgel
Harmonium
Eigenes System, ist das vorzüglichste Konzert-, Haus-, Schul- und Kirchen-Instrument.
Alleiniger Specialist dieser Branche,
Johannes Kewitsch, Berlin W., Potsdamerstr. 27 b.
Fabrik. Grosses Lager und Reparatur-Werkstatt aller Systeme.
Fernsprecher Amt 6. No. 4737.

Ad. Knöchel
Pianino u. Harmonium z. Miethe.
130. Friedrichstrasse 130.

Ad. Knöchel
Flügel- und Piano-Fabrik.
130. Friedrichstrasse 130.

NEUFELD PIANOS
8 mal prämiirt,
anerk. v. Liszt, Kullak u. A.
Berlin, Charlottenstr. 18.

Carl Ecke
Pianoforte-Fabrik.
Berlin O., Markusstr. 13.

J. P. Lindner Sohn
Pianoforte-Fabrik
gegründet: 1825. 14 erste Preise.
Stralsund.

List-Pianos,
Patent-Transponir-Pianos; Pianos mit Moderator.
Hermann List, Pianoforte-Fabrik.
Berlin SO., Köpenicker Strasse 154.

Klavierstimmer

August Scherzer,
Orgel- u. Instrumentenbauer sowie Klavierstimmer.
Lindenstrasse 2.

Anzeigen.

Titel und Inhaltsverzeichniss für den Jahrgang 1898 liegen dieser Nummer bei!

Verantwortlicher Redakteur: Prof. Emil Breslaur, Berlin N., Oranienburgerstr. 57.
Verlag und Expedition: Wolf Peiser Verlag (G. Kaliski), Berlin S., Brandenburgstr. 11.
Druck von Rosenthal & Co., Berlin N., Johannisstr. 20.


UNIVERSITY OF MICHIGAN
3 9015 02332 7359

